<36621598610010

Die

Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Dreiundvierzigster Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1857.



W. Taubert.

Carl Wilhelm Taubert.

Ferdinand Hiller.

Biographien.

[illegible]

[illegible]

1857.



Carl Wilhelm Taubert.
Ferdinand Hiller.

Biographien.

Mit Portrait.

Cassel,
Ernst Balde.
1857.

Wilhelm Taubert.

Carl Gottfried Wilhelm Taubert wurde den 23. März 1811 zu Berlin geboren. Sein Vater, Kanzleidiener im Kriegsministerium, früher Regiments-Hautboist, besaß verschiedene musikalische Instrumente, unter anderen eine Piccoloflöte, auf welcher der Sohn bereits im zartesten Alter kleine Stückchen nach dem Gehör blies und hierdurch sowohl, als durch seinen Gesang manch süßen Lohn der Nachbarn verdiente. Nicht selten begleitete der kleine Wilhelm den bei Gartenkonzerten und ähnlichen Veranstaltungen mitwirkenden Vater und erwarb sich zur Freude desselben den Beifall der Zuhörer durch ein Flötensolo, sowie später durch mehrere für Harmoniemusik gesetzte Märsche oder Tänze. Im achten Jahre erhielt er den ersten Unterricht auf dem Klavier von dem jetzigen Dirigenten des berliner Domchores, Musikdirektor Neithardt, der, um ihn nicht eitel zu machen, erklärte,

aus dem Jungen würde im Leben nichts werden. Violin- und Flötenspiel wurden gleichfalls geübt (ersteres unter Anleitung des königlichen Kammermusikus Hennig jun., letzteres bis zu ziemlich bedeutender Fertigkeit ohne geregelten Unterricht).

Die Mutter führte ihn zu Zelter, dem er einen Marsch eigener Komposition vorspielen sollte, der den Aeltern besonders gelungen schien. Zelter, wohl vielfach in ähnlicher Weise überlaufen, that in seiner derben Weise den wenig ermunternden Ausspruch: „Jeder Schuster soll bei seinem Leisten bleiben," — worauf Mutter und Sohn still betrübt wieder nach Hause gingen. Einige Zeit später brachte ihn der Musikdirektor Penther, der sich gleichfalls des Knaben antheilvoll angenommen hatte, zu Rungenhagen, dessen Urtheil über eine noch etwas formlose Fantasie schon gerechter und gütiger lautete: sie habe Kopf und Fuß, aber keinen Leib.

Durch die Vermittelung des Kriegsrathes Langheinrich war die Aufmerksamkeit des Generals von Witzleben (späteren Kriegsministers) auf den kleinen Taubert gelenkt worden, der in einer Soirée welcher auch Spontini beiwohnte, seine Fantasien und mancherlei eigene kleine Kompositionen vortrug. Der General nahm die Sorge der weiteren Ausbil-

dung des Knaben dem unbemittelten Vater ab und übergab ihn etwa zwölf Jahr alt dem Lehrer Mendelssohn's, Ludwig Berger, dessen Schüler Taubert mehrere Jahre blieb, und der seinem Zöglinge die andauerndste Pflege und Theilnahme schenkte, aus der später das freundschaftlichste Verhältniß der beiden Künstler sich entwickelte. Zu gleicher Zeit vertauschte Taubert auf den Wunsch Witzleben's das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium mit dem französischen und erhielt auch beim Professor Valentini italienischen Unterricht.

Dreizehn bis vierzehn Jahre alt trat er zum ersten Mal öffentlich mit dem Vortrage eines Konzerts von Dussek und der Variationen seines Lehrers über „schöne Minka" auf. An einer viel geübten Passage der letzteren hatte er sich den Daumen wund gespielt, so daß Berger ihm kurz vor Beginn des Konzertes die Stelle ändern mußte. Der junge Virtuos spielte indeß zur Freude und Ueberraschung seines Lehrers die neue Passage mit derselben Sicherheit, als ob sie ihm längst vertraut gewesen wäre, wofür Berger ihn später noch oft belobte.

Sechszehn Jahre alt verließ Taubert das Gymnasium, in dessen erster Klasse er anderthalb Jahre gewesen war, mit dem Zeugnisse der Reife, um auf

der Universität weiteren ästhetischen und philosophischen Studien obzuliegen. Der Director des Gymnasiums Palmié entließ ihn seiner Jugend wegen nur ungern, doch überwog die Rücksicht auf seinen bereits fest erwählten Lebensberuf die entgegenstehenden Bedenken.

Die thematischen Studien machte Taubert theils unter Berger's, theils unter Bernhard Klein's Leitung. Im Laufe der Zeit erwarb er sich durch wiederholtes öffentliches Auftreten, namentlich durch die in den Soiréen Möser's oft und gern von ihm gehörte Ausführung der Klavierkonzerte Beethoven's und Mozart's die Stellung des nächst seinem Lehrer Berger geachtetsten Virtuosen und gesuchtesten Klavierlehrers Berlins. Als er in den erwähnten Soiréen zum ersten Male Beethoven's C moll-Konzert vortrug, urtheilte Bernhard Klein, der sich unter den Zuhörern befand, er habe es wie eine Field'sche Romanze gespielt. In diesem Vorwurf zu großer Weichheit der Auffassung lag eine indirekte Anerkennung derjenigen Eigenschaften, die Taubert's Spiel noch heute vor dem aller andern Virtuosen, mögen sie ihn an Fertigkeit und Kraft noch so weit überragen, auszeichnen, die weiche gesangvolle Behandlung des Instrumentes nämlich, sowie der ausdruck-

vollste melodische Vortrag. Sein Anschlag ist unter hunderten heraus zu erkennen.

Schon in seiner frühesten Jugend begann er Musikunterricht zu ertheilen und unter seinen zahlreichen Schülern hat er manches schätzbare Talent aus der Dilettanten- und Künstlerwelt zur Reife gebracht. Es wird vielfach bedauert, daß sein jetziger Wirkungskreis ihm nicht mehr erlaubt, den immer noch an ihn ergehenden Gesuchen um Unterricht umfassender zu genügen. —

Nach mehreren kleinen Ausflügen nach Pommern, der Insel Rügen u. s. w. und einer noch als Gymnasiast mit dem berühmten Tenoristen Wild nach Cassel unternommenen Reise machte er im Winter 1827—28 den ersten selbständigen künstlerischen Ausflug nach Frankfurt an der Oder, um dort den königlichen Kammermusikus Cellisten Friedel in einem Konzerte zu unterstützen. Er fand in den dortigen musikalisch sehr gebildeten Kreisen so viel Theilnahme, daß er zugleich ein eigenes Konzert geben konnte. Aus dieser anregenden Zeit stammen einige Lieder aus den ersten im Druck erschienenen Sammlungen. Ueberhaupt zeichnen sich die Kompositionen von dem Jahre 1828 an, seit welcher Zeit er selbst ein genaues Verzeichniß derselben geführt, vor den bis dahin gefer-

tigten Jugendarbeiten (aus einer Schlachtmusik, Variationen, Polonaisen, Tänzen, Märschen für Klavier oder Harmoniemusik, Liedern und einigen größeren Versuchen für Orchester bestehend) schon durch größere Reife aus, so daß die ersten 1830 bei Brüggemann in Halberstadt erschienenen Sachen (Op. 1—6) gleich lebhafte und freundliche Theilnahme fanden.

Im Juni 1830 begleitete Taubert den ihm befreundeten Kapellmeister Reißiger zum Musikfest nach Halle, um einen Psalm desselben, sowie seines Lehrers B. Klein Oratorium „David" zu hören. Tauberts in dortigen Privatkreisen vorgetragene Lieder sprachen durch ihre Frische und Wärme sehr an.

Zu Ende desselben Jahres machte Taubert die Bekanntschaft des königlichen Sängers und Schauspielers Eduard Devrient (jetzigen Direktors des Hoftheaters zu Karlsruhe), der ihn dem Generalintendanten Grafen Redern für die Leitung der Hofkonzerte am Piano vorschlug, eine ehrenvolle Funktion, die er seit dem Jahre 1831 versehen hat und noch versieht.

Nachdem am 31. März 1831 die Aufführung seiner ersten Sinfonie (C dur) in Möser's Soiréen unter lebhafter Anerkennung der Hörer stattgefunden hatte, schrieb ihm Eduard Devrient den Text zu

einer einaktigen komischen Oper: „Die Kirmes," welche bereits am 23. Januar 1832 im königlichen Schauspielhause gegeben und sehr beifällig aufgenommen wurde. Diese Operette, auch vielfach in Privatkreisen aufgeführt, hat sich bis heute auf dem Repertoir deutscher Bühnen erhalten und ist zuletzt noch zu Ende des Jahres 1855 in Karlsruhe gegeben worden. Auch Berger und Klein hatten ihre Freude an dem frischen, muntern Werke. Klein tadelte nur in der Instrumentirung eine kleine ihm nicht wohlklingende Stelle eines Unisono von Oboe und Fagott, in seiner ihm eigenthümlichen sarkastisch lakonischen Weise hinzusetzend: „Wenn Sie noch Tadel ertragen können." Es war des genialen Künstlers letzte Unterredung mit Taubert*). —

Es ist sehr leicht, sagt Jean Paul, mit einigen abgerissenen Kunsturtheilen ein Kunstwerk zu begleiten, d. h. aus dessen reichem Himmel sich Sterne zu beliebigen Bildern der Eintheilung zusammenzulesen. Soll eine Kritik etwas Besseres sein, als eine Antwort, die man einer Theewirthin auf die Frage giebt, wie uns das Kunstwerk gefallen, so gehört so viel zu einer, daß sie selbst zu einem Kunstwerk umschlägt.

*) B. Klein starb am 9. September 1832.

Wir sind nun freilich weit entfernt, durch nachfolgende Bemerkungen ein solches Kunstwerk liefern zu wollen, unsere Absicht geht hauptsächlich dahin, den Leser auf den richtigen Standpunkt zu führen, von welchem sich ihm eine möglichst ungetrübte Einsicht in das Kunstwerk eröffnet.

Die neuere Operndichtung, so vielgestaltig sie sich auch auszubilden strebte, entnahm doch mit besonderer Vorliebe ihre Stoffe aus der romantischen Welt. Mag nun immerhin das Wesen der Romantik mißverstanden worden sein, mögen Einige in ihren naturwidrigen Gebilden die widersprechendsten Dinge zusammengefügt haben, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Romantik mit dem Wesen der Tonkunst sehr nahe verwandt ist und vorzüglich geeignet scheint, die Fantasie im innersten Leben zu erregen; damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß die Opernstoffe nicht mit gleichem Glücke aus andern Sphären entnommen werden könnten.

Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besondern Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. Nur nach diesem Standpunkte müssen dramatische Gedichte geschätzt

und die besonderen Gesichtspunkte und Stoffe nur als besondere Gestaltungen dieser Idee angesehen werden. Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst das Schöne immer idealisiren soll, denn ohne eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunst doch mannigfaltig bestehen; nur muß sie von dem Natürlichen Alles entfernen, was das ästhetische Interesse stört. Mit Fleiß soll sie aus dem Natürlichen das ästhetisch Interessante hervorheben, und nur dieß in neuen Erscheinungen darstellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In diesem Sinne soll die Kunst die Natur wie das Leben verschönern.

Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen; seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt; er mag die Himmels- und Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, und man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. Die Theorie kann hier weder direkt gebieten noch verbieten, doch muß sie voraussetzen, daß der Dichter mit dem Wesen der Tonkunst innigst vertraut ist und die nothwendige Bühnenkenntniß besitzt. Unter allen Gattungen der Poesie ist gerade die dramatische diejenige, wozu schlech-

terdings Erfahrung nöthig ist, und dieser wichtige Umstand spricht schon für den Dichter der „Kirmeß". Eduard Devrient trat hier zum ersten Male als Operndichter auf, und da er als ausübender Bühnenkünstler mit Recht in Achtung stand, so glauben wir dieser Dichtung eine ausführliche Besprechung schuldig zu sein. Devrient hat als denkender Sänger die beste Gelegenheit gehabt, die Ueberzeugung in sich zu begründen, daß das rein Musikalische nicht an den dramatischen Personen als solchen haftet, sondern an den Situationen, in welche die Personen gebracht werden; er führt uns weder in eine romantische, noch ideale Welt, sondern direkt in's wirkliche Leben hinein, und zwar hat er seine Personen, die sich in den verschiedenartigsten Gemüthsbewegungen abspiegeln, den untersten Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft entnommen.

Die handelnden Personen sind: Anton, Hans, Suschen, ihre Mutter, der Gerichtsvoigt, der Schenkwirth; Bauern und Bäuerinnen, Musikanten, der Gerichtsschreiber, zwei Büttel. Das Kostüm bezeichnet Süddeutschland und die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Anton, ein reicher Bauernbursche, ist in Suschen verliebt, doch hat es dem Pärchen noch nicht glücken wollen, sich eine gegenseitige Liebeserklä-

rung abzulocken; der biederherzig-pfiffige Hans, dem die Herzensregungen der Liebenden nicht unbekannt geblieben, faßt den Entschluß, das scheue Pärchen zusammen zu „kuppeln". Die Kirmeß wird gefeiert; das ganze Dorf hat sich auf der Schloßwiese versammelt; man trinkt und singt, man scherzt und jubilirt. Die Musikanten treten auf, an ihrer Spitze Hans im seltsamsten Anzuge, von Niemandem erkannt. Die Geigen werden gestimmt, die Bursche mustern die Mädchen, der Tanz soll beginnen. Schön Suschen hat dem armen Anton durch ein leidiges Mißverständniß den ersten Walzer abgeschlagen; er sitzt mißmüthig unter der jubilirenden Menge.

Einige Bursche zu Anton.

Hörst du nicht auf, dich mit Grillen zu plagen?
Nimm dir ein Mädel und tanze voran.

Anton.

Eine schon hat es mir abgeschlagen,
Ich habe heute genug daran.

Die Bursche.

Wer that es?

Anton.

Wer anders als Suschen kann's sein,
Wer lebt mir noch sonst so zu Aerger und Pein!
(Er springt auf und geht nach dem Hintergrunde.)

Einige.

Die Hexe, sie hört doch nicht auf, ihn zu quälen.

Andere.

Sie meint wohl, es könnt' ihr an Tänzern nicht fehlen.

Einige.

Sie müßte nur einmal sitzen bleiben,
Dann würde sie's hinter's Ohr sich schreiben.

Andere.

Richtig, es fordert sie Keiner auf,
Wir setzen 'nen tüchtigen Trumpf darauf,

Wie gesagt, so gethan. Der allgemeine Walzer rauscht an Suschen vorüber, manches Paar kichert, da es in ihre Nähe kommt, sie hält heftig weinend einen Moment die Augen mit der Schürze bedeckt, schnell sucht sie sich jedoch zu fassen und gleichgültig zu scheinen. Der Walzer ist verstummt, die Paare treten ab.

Hans (für sich).

Es geht alles erwünscht, die Gelegenheit kann nicht besser sein. Jetzt muß Suschen nur noch recht geneckt und geärgert werden, Anton nimmt sich dann gewiß ihrer an, und je weiter man dies treibt, je mehr muß es nützen.

Der Tanz beginnt von Neuem; Suschen bleibt abermals sitzen; endlich fordert zur allgemeinen Belustigung der Hanswurst (Hans) die verlassene Schöne

zum Tanze auf; als sie sich weigert, ihm zu folgen, braucht er Gewalt. Anton, welcher im Hintergrunde Zeuge des ganzen Vorgangs war, stürzt durch die Menge, nimmt Suschen in Schutz, entreißt dem Hanswurst die Fahne und schlägt ihn mit dem Schaft. Die Bauern wollen sich seiner bemächtigen, er ist im Begriff, mit wilder Wuth auf den Haufen einzustürmen, da tritt der Schloßvoigt mit den Bütteln unter sie und gebietet im Namen der gnädigen Herrschaft „Silentium!“ Die Parteien werden vernommen; der Voigt erklärt die Fahne des Hanswurst für eine Mordwaffe; sie ist innerhalb des Burgbannes von Anton gegen den Hanswurst geführt, wofür nach uralter hochnothpeinlicher Halsgerichtsordnung dem Malefikanten die rechte Hand abgehauen wird. Allgemeiner Schrecken. — Jetzt wirft Hans seine Maske ab und Alle lachen über den Kirmeßschwank. Der Voigt erklärt jedoch das begangene Verbrechen für noch sträflicher, da Anton mit der Mordwaffe auf seinen besten Freund eingedrungen sei. Die Büttel müssen den vermeintlichen Malefikanten in Sicherheit bringen; das Protokoll wird der gnädigen Herrschaft zur Entscheidung übersandt.

Daß Suschen bei der ganzen Szene nicht müßige Zuschauerin blieb, daß die Bauern dem Voigte

vernünftigere Ansichten einzuflößen suchten, versteht sich von selbst. Alle sind in der größten Spannung, da erscheint der Büttel mit der Resolution. Gravitätisch läßt sich der hochweise Richter das versiegelte Schreiben des gnädigen Herrn einhändigen, setzt gemächlich seine Brille auf und liest laut:

Anton Laube zahlt zwanzig Gulden
Bei Strafe der Execution.

Chor.

Er ist begnadigt — aller Noth ein End'!

Voigt.

Silentium! Mordtausendelement!
Denkt ihr, damit ist's abgethan?
Das Urtheil fordert nur voran,
Wie die Justiz gewöhnlich thut,
Erst das Geld und dann das Blut. —
Jetzt kommt das Beste, nur gemach.
Liest: Dem Herrn Voigt lass' ich insinuiren:
Mit sei — mit seiner — Jetzt trifft mich der Schlag!
(Läßt den Brief fallen, sinkt in den Stuhl zurück.)

Chor.

Was ist dem Herrn Voigt geschehen?

Hans.

Still, laßt mich sehen!
(Nimmt den Brief auf und liest):

Dem Herrn Voigt lass' ich insinuiren:
Mit seiner Albernheit mich nicht zu molestiren.
(Der Voigt springt auf und läuft fluchend davon. Die Bauern jubiliren. Anton und Suschen feiern die fröhlichste Verlobung.)

Der Dichter hat ohne Zweifel das Ganze mit Ueberlegung und Geschick bearbeitet; besonders lobenswerth ist die Anordnung der einzelnen Gesangstücke und die Kontrastirung in den Ensemblesätzen. Die Charaktere des Hans und des Voigt halten wir für naturgetreue Lebensbilder; selbst ihre Diction hat etwas Prägnantes, ihrem Stande, ihrer Bildung Angemessenes. Nicht ganz einverstanden sind wir dagegen mit der Haltung der beiden anderen Charaktere, obwohl sie der Dichter in rein musikalischer Beziehung vortheilhaft ausgestattet hat. Das erste Terzett mußte füglich ein Quartett sein, zumal da der redselige Schenkwirth unmittelbar in die Situation verflochten ist. Mag immerhin die strenge Kritik ihre Forderungen in Devrient's Leistung nicht nach allen Richtungen hin erfüllt sehen, jedenfalls muß sie zugestehen, daß der Dichter das Wesen der musikalischen Poesie richtig erfaßt hat, daß er es verstanden, durch Klarheit, Raschheit und Energie auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen,

ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat nicht nur Gutes leisten wollen, sondern nach dem Maaße seiner Kräfte wirklich geleistet.

Was nun die Musik betrifft, so müssen wir ihr vor Allem nachrühmen, daß sie überall den Stempel jugendlicher Frische und Natürlichkeit trägt. Die Melodien sind eindringlich und sondern sich in den Ensemblesätzen klar von einander ab. Die Deklamation ist rein, die Instrumentirung charakteristisch, effektvoll, ohne die Gesangstimmen zu erdrücken. Anton's Gesänge bewegen sich in der mittlern Tenorlage, doch erfordert die Partie ein kräftiges Organ, schönes Portament und vorherrschend deklamatorischen Ausdruck. Suschen's Partie liegt für den eigentlichen Sopran, welcher die Mitte zwischen dem Mezzo-Soprano und dem Soprano acuto hält, sehr bequem, doch müssen sich vorzugsweise die oberen Grenztöne g, a, b, h, durch leichte Aussprache und Klangfülle auszeichnen. Die Anforderungen an die Melismatik sind in beiden Partien sehr mäßig. Der humoristische Hans ist der Baritonstimme zugetheilt; den Voigt wird ein kräftiger Mittelbaß am genügendsten repräsentiren können.

Die Chöre sind ländlich frisch, oft bäurisch derb und greifen bedeutsam in das Ganze ein. Die Charaktere des Hans und des Voigt sind auch in musika-

lisch dramatischer Rücksicht am glücklichsten gehalten; Anton und Suschen erheben sich wohl bisweilen über ihre einmal bezeichnete Sphäre.

Die Ouvertüre, ein keckes, lebensvolles Instrumentalstück, führt den Zuhörer angenehm in die Stimmung, in welcher er das Ganze gemüthlich in sich aufnehmen kann. Das erste Terzett, welches, wie oben erinnert wurde, passender als Quartett behandelt sein sollte, ist wirksam und bereitet mit dem folgenden Terzette den Plan des Stückes gut vor.

Nr. 3. Lied des Anton; eben so schön erfunden, als tief gefühlt; doch dürfte es für den Bauerburschen etwas zu edel gehalten sein; charakteristischer ist jedenfalls Nr. 4, das Lied Suschen's.

Nr. 5. Duett zwischen Anton und Suschen; ein musikalisch werthvolles und schön gehaltenes Tonstück.

Nr. 6. Chor, drückt die ausgelassene Fröhlichkeit der jubilirenden Bauern vortrefflich aus und beweïst sowohl durch die Melodie, als durch die ganze Anlage und Kontrastirung der Stimmen den entschiedenen Beruf des Komponisten für eine Volksoper. Ein Gleiches gilt von dem folgenden Walzer mit durchflochtenen Solo- und Chorsätzen. Mit Hansens Lied Nr. 8, welches in unmittelbarer Verbindung mit dem folgenden Terzett nebst Chor (Nr. 9) steht,

wächst das Interesse von Moment zu Moment. Die Arie des Voigts Nr. 10 ist ein überaus gelungener Wurf. Die drei letzten Schlußtakte könnten vielleicht rhythmisch richtiger konstruirt sein, doch rechtfertigt der Effekt die stattfindende Behandlung der Worte.

Nr. 11 Finale. Nach der Anlage des Dichters das komplizirteste Musikstück in der ganzen Oper. Der Komponist bekundet hier nicht blos eine reiche Erfindungsgabe im Allgemeinen, sondern auch durchdachtes Studium und eine nicht gewöhnliche Bühnenkenntniß, welche dramatischen Effekt unmittelbar bedingt.

Der Klavierauszug dieser Oper,*) vom Komponisten selbst angefertigt, zeichnet sich durch instrumentgemäße Spielbarkeit vortheilhaft aus. — —

Im Jahre 1833 machte Taubert eine Kunstreise nach Leipzig und Dresden. An beiden Orten, wie später in Berlin, München u. s. w. erregte sein Klavierkonzert (E dur, Op. 18) den lebhaftesten Antheil. In Leipzig ließ er in zwei Konzerten seine Ouvertü-

*) Berlin, bei Trautwein.

ren (zu Shakespeare's Othello, zur Oper „der Zigeuner" und zum Schauspiel „das graue Männlein") hören und erfreute vorzüglich die Kunstwelt durch den schönen Vortrag Beethoven'scher Werke, sowie durch seine freien Fantasien. In Dresden kam zu gleicher Zeit Devrient's Schauspiel: „Das graue Männlein," wozu Taubert die Musik geschrieben hatte, zur Aufführung. In Berlin wurde es am 23. Januar 1834 gegeben, in welchem Jahre die königliche Akademie der Künste Taubert auch zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannte.

Am 19. September 1834 erschien zum ersten Male auf der königlichen Opernbühne zu Berlin die romantische Oper: „der Zigeuner", in 4 Akten, Gedicht von Eduard Devrient. Der Komponist dirigirte selbst und zwar zum ersten Mal in seinem Leben. Nur die Leitung der Generalprobe war ihm nach vielen Schwierigkeiten bewilligt worden, weil gewisse dabei interessirte Personen vermuthlich in ihm schon den künftigen Kapellmeister witterten und ihm deshalb nicht zu viel Vorschub leisten wollten. Er bewährte sich jedoch auch hier schon als so tüchtiger Dirigent, daß man hätte glauben sollen, er habe schon längst ein Orchester geleitet. Mendelssohn, der dem nachstrebenden Kunstgenossen schon damals die freund-

lichste Theilnahme schenkte, konnte sich nicht enthalten, seinem Direktionstalente laute Anerkennung zu zollen.

Der Inhalt der Oper ist in aller Kürze folgender: Ein Reichsgraf von Hohenegk hat in einer unmotivirten Anwandlung von Eifersucht seine Gemahlin verstoßen. Diese irrt mit dem vom Vater bedrohten Knaben nach dem nahen Walde, findet dort bei Zigeunern eine gastliche Aufnahme, stirbt und überläßt den Sohn der Erziehung der Zigeunermutter. Der Knabe wächst heran und zeichnet sich unter den wüsten Gesellen der Horde durch Kühnheit und Trotz aus. Seine Zwillingsschwester wird bei einer Jagd von den Zigeunern geraubt; der Bruder schützt sie aus natürlicher Zuneigung und giebt sie dem nacheilenden Geliebten der holden Agnes, einem Pflegesohn des alten Grafen zurück. Letzterer erscheint selbst mit dem Jagdgefolge und nimmt den Zigeuner Polgar mit in sein Schloß. Dieser will sich zum Dienen nicht bequemen, beleidigt den vom Grafen erwählten künftigen Eidam, einen ziemlich ungehobelten Ritter; als Polgar dafür gestraft werden soll, schwingt er sich an einem Baume zum offenen Fenster hinaus und kehrt zu den Zigeunern im Walde zurück, wo er nach einem langen mystischen Schlafliede im Schooße der Zigeunermutter entschläft, welche dem, auch aus

dem Schlosse entwichenen Theobald die Erhaltung des verlorenen Grafensohnes ahnen ließ. Polgar beredete aus Rachsucht die Zigeuner, das Schloß zu stürmen, wenn der Graf auf der Jagd sein würde. Dieß geschieht, und nach mancherlei Träumereien erkennt Polgar jetzt plötzlich im Grafen den Mann aus seinem Traume, der ihn mit dem Dolche bedrohte. Durch ein Demantkreuz wird der verlorene Sohn erkannt, Theobald erhält die Hand der geliebten Agnes, und der Knoten ist glücklich gelöst. — Daß dieß Sujet große Aehnlichkeit mit der, nur weit lichter gehaltenen „Pretiosa" hat, geht aus dieser Skizze hervor.

Unser Komponist hat in der Musik zu dem „Zigeuner" besonders fleißige Ausbildung des Technischen in der Kunst, Gewandtheit in der Modulation und wirksame Instrumentation gezeigt. Der melodische Theil der Musik könnte hervorstechender gehalten sein, obgleich hier freilich der überaus wortreiche Text und das oft Verworrene und Zerstückelte der Handlung den Tonsetzer in lyrischer Hinsicht eben nicht begünstigte. Das dramatische Streben des Dichters wie des Komponisten verdient jedoch ehrende Anerkennung. Schon die Ouvertüre deutet das wüste, unheimliche Zigeunertreiben treffend an, athmet Leben und ist effektui-

rend, am Schluß gesteigert. Die lange Introduktion schließt sich der Ouvertüre in gleichem Charakter an. Das darauf folgende Duett und Terzett gewährt einen wohlthuenden Ruhepunkt. Das erste Finale verliert sich zu sehr in dem wilden Zigeunerwesen, obgleich es theilweise durch die Theilnahme der Jäger des Grafen handelnd belebt wird.

Der zweite Akt der Oper erscheint in dramatischer Hinsicht als der gelungenste. Vorzüglich spricht darin das Duett Theobald's und des Grafen, die empfindungsvolle Arie Polgar's, Veit's Zechlied und der Theatercoup: Polgar's Sprung aus dem Fenster, lebhaft an.

Im dritten Akt, der mit einem Zigeunerlied von Göthe beginnt, kommen die Zigeuner nicht von der Bühne, so daß es dem Komponisten schwer wird, die einförmige Tonfarbe zu verändern. Zuletzt wird von der Zigeunermutter noch ihrem Zögling ein vier Strophen langes Schlaflied mit untermischtem Melodram vorgesungen, das in der charakteristischen Auffassung dem Tonsetzer besonders gelungen ist. Nach diesem etwas einförmigen Aktschluß ist der frische Jägerchor, durch welchen sich der Anfang des vierten Aktes belebt, von wahrhaft wohlthuender Wirkung. Die Arie der Agnes ist natürlich und melodisch, nur auch

zu wortreich. Das letzte Finale hat indeß in viele Einzelnheiten sich zerstückeln müssen, da der Text gar zu lang und die Entwicklung der Handlung zu ausführlich detaillirt, dadurch jedoch nicht mehr klar wird, als daß der Zigeuner der verlorene Sohn des Grafen ist, was der Zuschauer längst ahnen konnte. —

Am 30. November 1834 vermählte sich Taubert mit Wilhelmine Schechner aus München, einer jüngern Schwester der berühmten, an Macht und Klang der Stimme, wie an innerster hinreißender Begeisterung noch unübertroffenen Sängerin Nanette Schechner.

Im Jahre 1835 machte er einen Ausflug nach Braunschweig, wo sein Konzertspiel sehr beifällige Aufnahme fand. Im folgenden Jahre (dem Todesjahre seines Vaters) unternahm er mit einer ihm befreundeten Familie eine Reise nach England, Schottland, Holland und dem Rhein. In London wirkte das glänzende Klavierspiel Thalberg's sehr anregend auf ihn. Noch erfreuender war der Verkehr mit A. Henselt, den er bald nachher in Berlin kennen lernte; seiner Bekanntschaft mit diesem liebenswürdigen Künstler haben wir wohl die Entstehung der zwölf sehr werthvollen, vieles Originelle in der Behandlung des Kla-

viers enthaltenden Konzertetuden Taubert's zu verdanken.

In der durch die schöne Reise erweckten günstigen Stimmnng schrieb Taubert sein verbreitetes, viel gespieltes erstes Trio in F dur, sowie die Souvenirs d'Ecosse, die als freie Fantasien über schottische Nationalmelodien zu betrachten sind, welche Taubert in Edinburg von einem dortigen Musikhändler, der erstaunt und erfreut war, von einem Deutschen die schottischen Weisen so im Geiste der Komposition vortragen zu hören, in reicher Auswahl zum Geschenk erhielt. Nachdem er diese Komposition bei seiner zweiten Anwesenheit in Leipzig im Jahre 1837 zu Gehör gebracht, machte er 1839 einen längern Ausflug nach München, Augsburg u. s. w. In München erntete er als Klavierspieler enthusiastischen Beifall, namentlich durch den Vortrag des Beethoven'schen Es-dur-Konzerts, wie seiner „Campanella," die wohl von allen Klavierkompositionen Taubert's die verbreitetste und beliebteste geworden ist.

Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich lange Zeit mit der Herausgabe des (bei Hofmeister erschienenen) Nachlasses seines 1839 verstorbenen Lehrers und Freundes Ludwig Berger, dem er durch die mühsame und umfassende Arbeit, welcher die Erhaltung

und Veröffentlichung vieler schöner Berger'schen Kompositionen zu verdanken ist, mit Freuden den Zoll des Dankes für alles vom Meister Empfangene abtrug. Im Jahre 1840 (dem Todesjahr seiner Mutter), entstand das erste Heft seiner Kinderlieder, eine Gattung, die man dem Komponisten als seine Schöpfung zugestehen muß, und in der er den ihm ganz eigenthümlich zu Gebote stehenden Ausdruck des Naiven in reichstem Maaße niedergelegt hat. Es sind bis jetzt sechszig dieser Lieder in fünf Heften erschienen, und die Fortsetzung steht bevor. Soviel Nachahmungen derselben auch versucht worden sind, keine hat die Ursprünglichkeit und Natur des Originals erreicht. Die Verbreitung der Lieder ist im steten Steigen begriffen, namentlich seitdem so bedeutende Talente wie Jenny Lind, Johanna Wagner und viele andere sie überall zum Entzücken der Hörer singen. Seit kurzem ist ein erstes Heft mit der äußerst gelungenen Uebertragung des berühmten talentvollen Emile Deschamps bei Richault in Paris erschienen, das sich auch dort geltend zu machen beginnt. Deschamps hat schon an dreißig dieser Lieder übersetzt, deren Herausgabe bevorsteht. Auch in London bei Ewer sind neuerdings mehrere der Kinderlieder mit englischem Text erschienen.

Im Juni 1841 erhielt Taubert vom General-Intendanten Grafen Redern die Aufforderung, den Kapellmeister Henning in der Direction der Opern während seines längern Urlaubs zu vertreten. Taubert entledigte sich dieses Auftrags mit solchem Erfolg, daß er 1842, nachdem im Februar dieses Jahres unter eigener Direction noch seine einaktige Oper: „Marquis und Dieb" (nach dem Französischen v. L. Schneider) gegeben worden war, zum Nachfolger des pensionirten Kapellmeister Möser ernannt wurde, und am 1. Juni sein neues ehrenvolles Amt antrat, das ihm noch in demselben Jahre zur Komposition einer Festkantate zum 15. Oktober, dem Geburtstage des Königs, und eines Festspiels zur Feier der hundertjährigen Einweihung des Opernhauses, Veranlassung gab.

Im Winter 1842—1843 traten größtentheils auf Taubert's Drängen die seitdem so hochberühmt gewordenen Sinfoniesoiréen der königlichen Kapelle in's Leben, deren Direction Taubert in den ersten drei Jahren mit dem Kapellmeister Henning und Felix Mendelssohn-Bartholdy theilte, seit dieser Zeit aber allein mit dem außerordentlichsten Erfolge fortgeführt hat.

Im Jahre 1843 beauftragte der König von

Preußen unsern Tonkünstler mit der Komposition der Chöre zu Euripides' Medea, welche Mendelssohn zuvor als nicht für die musikalische Komposition geeignet zurückgewiesen hatte. Die erste Aufführung fand am 7. August im Neuen Palais zu Potsdam vor geladenen Zuhörern, die zweite im berliner Schauspielhause am 15. Oktober statt. Der Komponist hatte in edelster Nacheiferung alle Kräfte an diese Arbeit gesetzt, die durch die nur mögliche Anwendung von Frauenchören eigenthümliche Schwierigkeiten bot, so daß Mendelssohn ihm selbst erklärte, er bewundere, wie er mit dem Text dieser Chöre fertig geworden sei. Die Musik zur „Medea," (vorzugsweise die Chöre in G moll und Fis moll), mehrfach in Berlin und andern Städten Deutschlands, auch in Kopenhagen (1852) in Konzerten aufgeführt, darf durch edle Auffassung und Reichthum der Erfindung dem Vorzüglichsten beigezählt werden, was der Komponist geschrieben. Die Partitur enthält außer der Ouverture, oder richtiger: instrumentalen Introduction, neun Musiknummern, die im Klavierauszuge uns vorliegen.

Die „Medea" des Euripides, eines Dichters, welcher der modernen Anschauung schon etwas näher steht, als sein Vorgänger Sophokles, gründet ihr tragisches Pathos auf eine menschliche Leidenschaft, die

Eifersucht. Medea ist daher längst zur Heldin der Oper wie der Tragödie neuerer Dichter gemacht worden, während mit Antigone dieselben jeden Versuch unterlassen mußten. Das Formelle des antiken Schauspiels ist aber beiden gemeinsam, und die Musik, an den über der Handlung schwebenden Chor gebunden, hat hier wie dort dieselbe Aufgabe, welche nur äußerlich verschieden modificirt wird, indem derselbe dort aus Männern, hier aus Frauen allein besteht.

Ueber die Art, wie Mendelssohn die Aufgabe der Behandlung des antiken Chors gelöst hat, ist hinreichend gesprochen worden. Daß er an Händel und Gluck sich anlehnen würde, war vorauszusehen; dennoch wurde man auch durch eigenthümliche Wirkungen, die er hervorbrachte, freudig überrascht. Die Würde der ganzen Antigonedichtung wurde durch die Musik in helles Licht gestellt, die Dichtung durch sie gehoben, und vieles für moderne Ansicht Herbe und schwer zu Genießende gemildert und zugänglich gemacht. Sein Nachfolger hatte einen schweren Stand, insofern bereits zur Vergleichung Stoff da war, während Mendelssohn den Vortheil des ersten Eindruckes für sich hatte. Außerdem ist der Weiberchor unstreitig größerer Monotonie ausgesetzt, als der männliche. Dennoch hat „Medea" mit Taubert's Musik auf der berliner

Bühne nicht geringeren Eindruck, als Antigone, hervorgebracht.

Die Introduction tritt mit der auch von Cherubini in der Medea gebrauchten ächt tragischen Tonart F moll, und zwar mit einer Figur auf, die im ersten Chore vom Orchester festgehalten wird. Ein mildes, aber doch tief schmerzliches Thema in As, worauf sogleich das Stück sich wieder nach F moll zurücksenkt, bildet den Gegensatz. In den ersten Szenen ist vielfach melodramatische Begleitung, obgleich diskret, um die Stimme des Sprechenden nicht zu erdrücken, angebracht. Dies geschieht durch die ganze Tragödie häufig, und ist oft von großer Wirkung. Daß im Alterthume dergleichen existirt, ist zwar sehr zu bezweifeln, vielmehr anzunehmen, daß der Eintritt der Instrumente nur bei dem Chore stattgefunden. Nichtsdestoweniger wird der moderne Tonkünstler die Mittel der Gegenwart anwenden dürfen, wie es ihm zweckmäßig scheint, da wir über alles Musikalische in den antiken Tragödien uns doch einmal im Finstern befinden; weder die Gesetze ihrer Harmonie noch ihres Rhythmus sind mit Sicherheit anzugeben, man hat nur Vermuthungen. Mithin kann die Aufgabe des Komponisten keine andere sein, als den Geist des Alterthums im großen Ganzen sich beseelen zu lassen.

Die Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sind ihrer Natur nach andere, als zur Zeit des Euripides. Diese Voraussetzung soll Keiner ignoriren, der eine solche Leistung zu würdigen sich anschickt. Besondere Schwierigkeit für die musikalische Bearbeitung bietet das metrische Verhältniß, welches die Uebersetzung, auf die Prinzipien der Hermann'schen Methode gestützt, ihnen vorlegt. Der strophische Bau der neueren Operntexte hat unsere Komponisten sehr verwöhnt; glücklich genug, wenn sie durch fleißige Bearbeitung von Bibelstellen in der Luther'schen Uebersetzung sich Selbständigkeit erworben hatten, wie dies bei Mendelssohn der Fall war, der in allen seinen Kirchenkompositionen den Schlendrian der modernen Reimerei vermieden und sich an die alte rhythmisch schwungvolle Prosa gehalten hat. Es ist wohl möglich, daß auch die deutschen Operndichter auf den Gedanken kommen werden, daß sie mit ihren herkömmlichen und abgenutzten Versmaaßen den Komponisten nur mangelhaft in die Hände arbeiten. Die Erfindungskraft derselben wird sich neu beleben, wenn freiere Verse, wie sie uns in den antiken Chören begegnen, ihnen dargeboten werden. Auch Taubert's „Medea" enthält den Beweis, daß sinngemäße Deklamation der antiken Verse beachtet werden kann, ohne daß darüber der für

das musikalische Ohr erforderliche Abschluß, die Abrundung zur selbständigen musikalischen Form, mit einem Worte die Natur des Musikstückes vernachlässigt zu werden braucht. Zu diesem Ende hat unser Komponist verschiedene Wege eingeschlagen. Wo es geschehen konnte, hat er die Form des Chores, wie sie in der Oper üblich ist, benutzt, den melodischen Fluß festgehalten, z. B. in dem etwas sentimentalen Nr. 3: „Wenn Liebe sich über das Ziel verirrte.“ Oefter aber hat er den Chor mehr mit musikalischen Phrasen, die sich dem Recitative nähern, auch häufig im Unisono beschäftigt, und legt in die dann dazwischen greifenden instrumentalen Sätze den Hauptgedanken und dessen harmonische Entwickelung. Oefters wird reines Melodrama daraus. Eine merkwürdige Verbindung dieser verschiedenen Elemente findet sich in Nr. 7, worin die Aufgabe des Komponisten durch viele kalte, verständige Betrachtungen des Textes sehr erschwert wurde. Der Chor stellt eine Disputation an über die Vorzüge des ehelichen und des ehelosen Lebens. Um die Gegensätze hervorzuheben, ist die Rede melodramatisch, die Gegenrede recitativisch behandelt worden. Daß tiefer Ernst, schmerzvoller Ausdruck durch das ganze Werk vorwalten mußte, lag im Stoffe; für tröstliche Melodie ist wenig Gelegenheit, und diese, wo irgend möglich,

benutzt, z. B. in dem recht frischen Chore des Abschieds Nr. 4, worin die helle Tonart E dur glücklich gewählt ist. Tief ergreifend, von ächt tragischem Pathos ist die Chorscene Nr. 8, welche in die tragische Katastrophe selbst eingreift, und schon deshalb den Komponisten aufforderte, seine Kraft hier zu concentriren. Das Talent desselben bewährt sich hier in der Steigerung des Ausdruckes bis zu dem erschütternden Worte: „Du bist Eisen." Der Schlußchor Nr. 9 hat natürlich einen religiösen, an den christlichen Kultus erinnernden Charakter bekommen, wobei es von eigenthümlicher Wirkung ist, daß die Singstimmen auf der Quinte schließen, das Orchester aber den Schluß auf dem Grundtone in plagialischer Weise übernimmt.

Wenn man die einmal gestellte Aufgabe richtig erwägt, wobei namentlich der sehr schlimme Mangel der Bässe in den Singstimmen in Betracht kommt, so hat der Komponist ganz Vorzügliches und Anerkennungswürdiges geleistet. Mit völliger Berechnung aller künstlerischen Freiheit ist ein unsern Gefühlen und Ansichten fremdartiges Gedicht, dem wir uns also mit einer gewissen Scheu nähern, musikalisch zu behandeln unmöglich. Was auf diesem Gebiete geschieht, kann immer nur als Versuch betrachtet werden, dessen

Erfolg, dessen Wirkung auf unser Kunstleben noch abzuwarten ist.

Im Jahre 1844 erschien von unserm Tonkünstler das Musikarrangement zu Tieck's „gestiefeltem Kater," welchem im nächsten Jahre die umfangreiche Musik zum Märchen „Blaubart" desselben Dichters folgte. Der Klavierauszug enthält außer der bereits 1837 geschriebenen und erschienenen brillanten Ouverture sehr ansprechende Lieder, Chöre, Entreacts und melodramatische Sätze.

Am 9. Februar 1845 führte Taubert seine Sinfonie in F dur zum ersten Mal in den berliner Sinfoniesoiréen auf. Sie zeichnet sich gegen eine im Jahre 1840 in Berlin zu Gehör gebrachte in A, die einen bedeutenderen Erfolg nicht zu erringen vermochte, durch Frische der Erfindung, kunstreiche Arbeit und sinfonischen Styl vortheilhaft aus, und darf somit als die erste der Sinfonien aus Taubert's reiferer Periode betrachtet werden. Sie wurde bald darauf auf Mendelssohn's Veranlassung unter des Komponisten Leitung im Gewandhauskonzert zu Leipzig gespielt

und erfreute sich vielfacher Aufführungen und beifälliger Aufnahme in Deutschland.

Den Mai desselben Jahres brachte Taubert in Wien zu, ließ sich daselbst als Klavierspieler hören, dirigirte dreimal im Theater an der Wien unter Mitwirkung Jenny Lind's den Freischütz, und leitete außerdem zwei große musikalische Akademien, in denen er auch eigene Kompositionen zu Gehör brachte.

Im Jahre 1847 verlieh der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha unserem Künstler den Ernestinischen Hausorden, 1848 der König von Preußen den rothen Adlerorden. — Nach Mendelssohn's Tode, der dem Freunde und aufrichtigen Verehrer tiefe Wunden schlug, veranstaltete Taubert eine des dahingeschiedenen Meisters würdige Aufführung des Elias in der berliner Singakademie (am 27. November 1847), und blieb seitdem ein treuer Pfleger der Mendelssohn'schen Werke.

Eine Gelegenheitskomposition unseres Tonkünstlers, das Lied von der Majestät, welches am 15. Oktober 1849 (dem Geburtstage des Königs), im Opernhause gesungen wurde, hatte großen Erfolg und erregte den Enthusiasmus der Patrioten in vielen Städten der preußischen Monarchie.

Am 6. März 1850 brachte Taubert in den Sin-

soniesoiréen seine H-moll-Sinfonie zu Gehör. Im April und Dezember dieses Jahres machte er Konzertausflüge nach Erfurt und Hamburg, und erfreute sich in beiden Städten der lebhaftesten Anerkennung seines Klavierspiels, sowie der beifälligen Aufnahme seiner beiden Sinfonien, von denen man die in F im November desselben Jahres in den Nationalkonzerten zu London unter Balfe's Direktion, die in H unter Taubert's persönlicher Leitung am 6. Februar 1851 im leipziger Gewandhauskonzerte gespielt und beifällig aufgenommen wurde.

Nach Rungenhagen's Tode im Dezember 1851 wurden viele und lebhafte Wünsche laut, die fernere Leitung der Singakademie in den Händen Taubert's zu sehen; dessen Berufspflichten als Kapellmeister die Uebernahme dieser neuen Thätigkeit jedoch nicht zuzulassen schienen. — Am 28. Januar 1852 (dem Todesjahr einer geliebten hoffnungsvollen Tochter, die im jugendlichen Alter von 17 Jahren starb,) führte er in der Singakademie seine Komposition des Klopstock'schen Vaterunser auf, das am 15. Oktober d. J. in einer der Kirchen Erfurts die nächste Aufführung erlebte.

Im Jahre 1853 schrieb er die Oper „Joggeli" (Text von Dr. Köster), die bereits am 9. Oktober

desselben Jahres im königlichen Opernhause zwar unter großem Beifall zur Aufführung gelangte, jedoch nach fünf Wiederholungen liegen blieb, wiewohl trotz aller Anfeindungen absichtlich mißgünstiger Kritiken über den Werth der Musik nur eine Stimme der Anerkennung herrschte. Der für den heutigen verwöhnten Geschmack zu einfache und für das Interesse seines Inhalts zu breit ausgesponnene Stoff vermochte zwar ein empfängliches, aber nur kleines Publikum herbeizuziehen, so daß das schöne Werk den die Menge anlockenden, glänzend ausgestatteten Zugopern weichen mußte. Der Komponist hat jedenfalls das Verdienst, zu einer Zeit, in welcher die Oper ihre Erfolge durch die sinnlichsten Hilfsmittel sucht, den Versuch gemacht zu haben, möge er nun gelungen sein oder nicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das sich auf eigene schöpferische Kraft stützt, und in Heilighaltung künstlerischer Principien seine Wirkung mit den einfachsten Mitteln zu erreichen strebt. Unter den wenigen Komponisten der Gegenwart, die durch Talent, Einsicht und Charakter dazu berufen sein möchten, die verwilderte Oper wieder in edle, natürliche, wohlthuende Bahnen zu lenken, steht Taubert gewiß in erster Reihe. Möge ihm das Glück die dazu allerdings nothwendigen Bedingungen

und günstigen Umstände, die sich freilich nicht immer so ohne Weiteres zusammenfinden, gewähren!

Am 12. März 1856 ist „Joggeli“ in Mannheim unter Lachner's Direktion, der sich durch den künstlerischen Werth des Werkes zur eifrigsten Befürwortung und Aufführung veranlaßt fühlte, gegeben worden. Die Akten über dieses Werk dürfen somit wohl noch nicht als geschlossen betrachtet werden. — Wir halten es unter diesen Umständen für unsere Pflicht, durch eine unparteiische, völlig objectiv gehaltene Analyse den Leser über den poetischen und musikalischen Inhalt des Werkes aufzuklären.

Die handelnden Personen sind: Joggeli, ein reicher Bauer; der Glungenbauer; die Glungenbäuerin; Liesli, ihre Tochter; Anna Mareili, eine arme Anverwandte; Sepp und Sämeli, Bauern; Mutter Martha, Joggeli's Hauswirthin; Mädi, seine Meisterjungfer; Ephraim, Tabuletkrämer; eine Bäuerin; Dorfbewohner. Die Handlung begiebt sich im Berner Oberlande. Der erste Akt spielt im Hause Joggeli's, der zweite und dritte Akt auf dem Hofe des Glungenbauer.

Die überaus ansprechende, melodisch wohlklingende Ouverture weiht uns gleich in die Intentionen des Komponisten ein. Der gebildete Musiker tritt uns

entgegen, der alle Geheimnisse des Orchesters kennt, und die besten sinnigsten Dolmetscher für seine Gedanken zu finden weiß. Seine Tonsprache ist fließend, klar, gewählt; sie ist reich an melodischen und harmonischen Reizen, und verschmäht alles Rohe und Gemeine.

Nr. 1. Ensemble, Allegro animato, $^4/_4$. Der frische, muntere Chor der Mägde singt seine Verwunderung, daß Joggeli, der sonst mit der Sonne aufsteht, noch immer schläft. Mädi berichtet, er sei gestern zum Tanz ausgewesen, und da habe es blutigen Strauß gegeben. Sie schließt mit der praktischen Nutzanwendung: „Zu spät bereut, wer nicht zur rechten Zeit gefreit," die der Chor wiederholt. Nun ist die Neugier der Mägde aufs Höchste gesteigert. Um Joggeli's Kammerthüre gruppirt, fordern sie die Lauscherin auf, durch das Schlüsselloch zu gucken. Sie thut es und erblickt Joggeli, der regungslos mit blutigem Gesicht im Bette liegt. Gewiß ist gestern ihm im Wirthshaus ein Leid geschehen! ruft sie. „Das wär' ein Leid für alle Armen weit und breit," erwiedert der Chor, „denn für die Armuth gab es nie ein offner Herz als Joggeli." — Martha kommt hinzu, schilt die Mägde und heißt sie an ihre Arbeit gehen. Die Mägde suchen sie zu beschwichtigen, mit St! und

Ach! auf das Unglück anspielend, das dem Joggeli widerfahren. Von Schrecken ergriffen, sinkt Martha in einen Stuhl zurück, und während sie die Hände ringt, klagt der Chor, daß sie durch ihren Rath das Unglück verschuldet, denn längst schon hätte Joggeli gefreit, wenn sie ihm das Heirathen nicht zu verleiden gesucht hätte. Plötzlich tritt Joggeli aus der Kammer in's Zimmer, staunt über die freudige Ueberraschung, die sein Erscheinen hervorbringt, heißt die Mägde sich fortscheeren, nennt Martha einen alten Frosch, und wird endlich durch die wuthschnaubende Alte und die angsterfüllte Mädi über die Veranlassung des außerordentlichen Vorganges belehrt. Der Benz hat der Mädi gesagt, daß Joggeli beim Tanze Streit gehabt, und da er so spät mit blutigem Gesicht im Bett gelegen, habe sie gemeint, es sei ihm ein Leid geschehen. Joggeli warnt Mädi vor Benz und dessen Geschichten, heißt die Mägde sich nicht um ihn kümmern und weist die Alte barsch zurück.

Nr. 2. Recitativ und Lied. In Selbstbetrachtung versunken, läßt Joggeli sich also vernehmen:

Der Kopf so voll und doch so leer —
Die Füß' und Glieder ach, so schwer!
Viel Schmerzen im Rücken, —

Die Pfeife in Stücken!
Und zum Trost für diese Beulen
Wach geschrie'n von Weiberheulen!
Nein, so kann's nicht länger bleiben!
Ich will weiben.

In dem darauf folgenden Allegretto moderato überlegt er den Entschluß. Die Wahl dünkt ihn schwer und die Hauptschwierigkeit ist, daß er überhaupt noch keine Wahl getroffen hat.

Nr. 3. Scene und Duett. Während Joggeli sich seinen Betrachtungen hingiebt, wird an die Thüre gepocht, der Tabuletkrämer tritt ein und preist seinen Kram mit ämsiger Geschwätzigkeit an. Doch Joggeli mag nichts kaufen; zuletzt kommt es heraus, daß er sich eine Frau wünscht. Weiter nichts als eine Frau, meint der Tabuletkrämer; wenn's doch hundert wären, beschafft in allen Ehren ich sie Euch. Darauf zählt er die Namen der Ehestandskandidatinnen auf. Joggeli wird nachdenklich, stützt die Hände auf den Tisch und fragt: „Wenn ich ein armer Knecht wär', ohne Geld und Gut, ohn' Hof und Wehr, würd' eine mich von Allen frei'n?“ Auf die verneinende Antwort des Krämers erwiedert Joggeli:

Ich will just eine frei'n,
Die mich nur nimmt um mich allein.

Nachdem der Krämer ein wenig nachgedacht, eilt er zu seinem Kasten, nimmt ein Buch heraus und giebt es Joggeli, der verdrießlich den Titel liest und es dem Krämer zurück giebt. Es folgt das im Bänkelsängertone, aber recht frisch und volksthümlich gehaltene Lied vom Kesselflicker, der durch List und Schlauheit die rechte Braut gewann. Das Alles ist in dem Buche beschrieben. Joggeli kauft dem Krämer nicht nur das Buch, sondern auch den ganzen Kram ab, um als Tabuletkrämer zur Freite auszuziehen.

Nr. 4. Recitativ und Arioso. Joggeli singt jubelnd sein Hoffnung, daß es ihm nun gelingen werde, das Weib zu finden, das ihn um seiner selbst willen zum Manne nimmt.

Nr. 5. Finale. Chor der Mägde und Knechte, welche, durch die Mittelthür eintretend, große Schüsseln tragen. Martha deckt mit Mädi's Hilfe ein großes Tischtuch über den Nußbaumtisch. Darnach werden die Schüsseln aufgesetzt. Joggeli ist mit seinen Plänen beschäftigt, er mag nicht essen, er hat keinen Appetit, was allgemeine Verwunderung hervorruft. Ein kurzes Tischgebet, vom vollen Chore gesungen, schließt den Akt. Während alle zu Tisch gehen, fällt der Vorhang.

Zweiter Akt. Introduktion und Terzett. Während der kurzen Introduction (Andantino con moto) sieht man Kirchgänger, welche von dem Bergwege und dem Wege aus dem Thale kommen. Bald darauf tritt der Glungenbauer auf, im Sonntagsrock mit Stock und dem Gesangbuch unter dem Arme. Es folgt ein Terzett zwischen dem Glungenbauer, der Glungenbäuerin und Liesli. Ersterer harrt ungeduldig vor dem Hause und schilt auf die saumseligen Weiber, die drinnen den Sonntagsputz anlegen. Endlich ist das Geschäft beendigt; die Bäuerin tritt aus dem Hause und schießt auf ihren Mann zu, der noch immer unbeweglich im Vordergrunde steht. Während sie ihrer üblen Laune Luft macht, wofür sie von ihrem Manne durch einen Blick unaussprechlicher Entrüstung bestraft wird, kommt auch Liesli aus dem Hause, und nachdem das Haus der Obhut Mareili's anvertraut worden ist, treten die Drei den Kirchgang an. Voran geht der Bauer, zwei Schritte hinter ihm die Bäuerin, hinter dieser Liesli in gleicher Entfernung. Anna Mareili schiebt den Riegel vor das Ausgangsthor, geht bis an den Plankenzaun und sieht ihnen eine Weile nach.

Nr. 7. Scene und Arie. Dieser treffliche Monolog der Anne Mareili gehört unstreitig zu den

ansprechendst n Partien des Werkes. Warm und wohlthuend weht uns der Hauch tiefer Empfindung an, und nur in einigen Wendungen der etwas pretentiösen Arie verbirgt sich das natürliche Gefühl unter sentimentaler Schminke. Ausgezeichnetes Lob verdient der Schluß des Monologs von den Worten an: „Anna Mareili, sei doch gescheidt“; natürliches, unverdorbenes Gefühl und warmes, lebensfrisches Kolorit vereinigen sich hier zu einem wirklich vollendeten Kunstganzen.

Nr. 8. Scene und Duett. Joggeli, in Krämertracht, kommt jodelnd den Bergweg herab. Von Anne Mareili geneckt, die ihm aus ihrem Versteck antwortet, will er zuletzt ärgerlich über den Zaun steigen. Nun tritt Anne Mareili hervor und heißt ihn draußen bleiben, da Niemand zu Hause sei. Durch seine Bitten und Drohungen läßt sie sich endlich bewegen, ihm den Eingang zu gestatten. Darauf kehrt sie in das Haus zurück, das Frühstück zu holen. Während dem singt Joggeli, nachdem er seinen Kasten abgesetzt hat:

Welch süße Stimme, welch lieblich Gesicht,
Sah so ein Mädchen noch niemals nicht!
Möcht' von mir werfen den falschen Schein,

Laut jubeln in die Welt hinein,
Die oder Keine wird je mein!

Mareili bringt das Frühstück, und nun beginnt ein allerliebstes Duett voll anmuthiger Lebendigkeit und schalkhafter Grazie. Joggeli breitet vor den Augen des erstaunten Waisenmädchens seine Kostbarkeiten aus. Die Arme meint, er müsse sehr reich sein; er giebt vor, ein reicher Kaufmann in der Stadt habe ihm Alles auf Kredit gegeben. Kredit, was ist das? frägt Mareili verwundert. Ihr antwortend singt Joggeli:

Wenn ich dir sag': ich liebe dich!
Und du es glaubst: er liebet mich —
Wenn das geschieht,
Nimmst meine Lieb' du auf Kredit.

Darauf erwiedert Mareili:

Und sag' ich: jetzt ist Gehens Zeit,
Bald kommen aus der Kirch' die Leut', —
Ihr auf die Bitt' von dannen zieht,
Wenn das geschieht,
Gebt meiner Bitt' Ihr auch Kredit.

Im folgenden Allegro moderato espressivo ver-

spricht Joggeli sich still fortzuschleichen, sobald die Glocken läuten. Dann nimmt er ein Schächtelchen aus einem Schube seines Kastens, zieht einen Ring hervor, ergreift ihre Hand und steckt der Sträubenden den Ring an. Sie streift ihn wieder ab und erinnert Joggeli, daß es nun Zeit zum Fortgehen sei, obschon sie im Stillen sein längeres Verweilen wünscht. Man hört Glockengeläute. Rasch seine Kisten aufnehmend, enteilt Joggeli mit den nachdrücklich gesungenen Abschiedsworten:

Das du ohn' Zwang bekommen,
Das du ohn' Zwang genommen —
Das Ringlein mußt behalten —
Zeit wird das Weit're walten.

Anna Mareili reißt den Ring, welchen sie bei Joggeli's Worten halb bewußtlos wieder an die Hand gesteckt hat, vom Finger, bleibt einen Augenblick wie betäubt stehen und läuft dem Joggeli bis an's Hofthor nach. Doch er ist bereits ihren Blicken entschwunden.

Nr. 9. Quintett. Mareili, auf den Knieen, das gesenkte Haupt in den Händen bergend. Der Glungenbauer mit der Bäuerin und Liesli kommen aus der Kirche zurück. Der Glungenbauer sieht das

offene Hofthor und die am Boden liegende Mareili; erschreckt eilt er auf sie zu, faßt sie am Arm und forscht, was geschehen ist. Die Bäuerin, die verweint um sich blickende Mareili gewaltsam aufreißend, herrscht ihr zu, sie solle Bescheid geben. Liesli faßt sanft Mareili bei der Hand und bittet, man möge ihr Zeit geben sich zu fassen. Mareili hat sich indessen ganz aufgerichtet und erwiedert, sie wisse nicht, was plötzlich über sie gekommen. Allein die Bäuerin findet den Krug, aus welchem Joggeli getrunken, und der Bauer entdeckt den Ring an Mareili's Finger. Ihr stotternd abgelegtes Geständniß, daß ein Armer, den sie mit einem Trunk erquickt, ihr züm Dank dafür den Ring zurückgelassen, findet natürlich keinen Glauben. Der Bauer droht sie fortzujagen, wenn sie ihm binnen acht Tagen keine bessere Antwort giebt. Nach einem kurzen Ensemblesatz (Andantino mosso) gehen Liesli nud Mareili in das Haus ab.

Nr. 10. Scene und Duett. Der Tabuletkrämer erscheint ohne seinen Kasten im Hofthor und findet Einlaß. Er ist expreß gekommen, um dem Glungenbauer mitzutheilen, daß Joggeli mit seinem Kasten zur Brautschau ausgezogen ist. Im folgenden Duett verspricht der Bauer dem Tabuletkrämer hundert Gulden als Lohn, wenn er ihm den Joggeli zum

Schwiegersohn verschafft. Dann ladet er ihn zum Mittagessen ein und geht mit ihm in's Haus ab.

Nr. 11. Scene und Lied. Sepp tritt von der Kirchseite her auf. Nachdem er vorsichtig umhergespäht, schleicht er sich durch's Hofthor ein in der Hoffnung, Liesli zu finden. Da sie nicht kommt, tritt er behutsam an's Haus und sieht durch's Fenster. Er erblickt darinnen den Krämer und beschließt nun, ruhig zu warten, bis Liesli kommt. Er schleicht sich hinter das Haus, nachdem er sich vorsichtig nach allen Seiten hin umgesehen.

Nr. 12. Arie. Liesli kommt aus dem Hause, in schnellem eifrigen Selbstgespräch begriffen; sie will und mag den Joggeli nicht und schwört, von ihrem Seppi nicht zu lassen.

13. Scene und Duett. Sepp hat Liesli's Gesang zugelauscht und wirft sie bei Beendigung der Arie mit einem Strauß, den er in der Jacke trug. Er erfährt nun von der erschrockenen Liesli, daß Joggeli als Krämer im Lande umherzieht, um sich eine Frau zu suchen. Dann duettiren Beide in verliebter Weise, bis der Glungenbauer dazukommt, worauf Sepp sich hinter einen Baum flüchtet. Während der Glungenbauer die Haustreppe herabsteigt, steigt Sepp schleunigst auf der dem Zuschauer abge-

wandten Seite auf den Baum und versteckt sich hinter den Zweigen.

Nr. 14. Finale. Der Glungenbauer, angeheitert, aber nicht betrunken, und der Tabuletkrämer kommen aus dem Hause. Liesli wird fortgeschickt, bleibt aber erwartend hinter der Hausthüre stehen. Unter dem Baum, auf welchem Seppi versteckt ist, erneuert der Bauer sein Versprechen, dem Krämer hundert Gulden zu zahlen, wenn dieser ihm Joggeli in's Haus schafft. Nachdem der Krämer sich entfernt hat, wird der Bauer Liesli's gewahr, schilt sie wegen des Seppi aus, nennt diesen ein Schuldenbäuerlein u. s. w. Sepp kann sich nicht länger halten; es kracht ein Ast im Baum, der Zweig, auf welchem Sepp sitzt, bricht, und dem Bauer wird es nun klar, daß Jemand auf dem Baume sitzt. Auf seinen Ruf bringt die Bäuerin sein Jagdgewehr aus dem Hause. Anna Mareili tritt nun gleichfalls aus dem Hause. Die Dorfbewohner laufen allmälig von allen Seiten auf den Lärm zusammen. Die Aelteren stellen sich hinter dem Plankenzaune auf, die Jüngeren und die Kinder drängen mehr und mehr durch's Hofthor ein. Sepp wird erkannt, unter wunderlieblichen frischen Kinderchören vom Baume geschüttelt und von den Burschen, die den Glungenbauer zurückdrängen, im Triumph

hinweggetragen. Der ganze Chor zieht den mit Seppi abziehenden Burschen jubelnd nach. Der Glungenbauer greift Liesli verdrießlich bei der Hand und geht in's Haus. Ihm folgen die Bäuerin und Anna Mareili. Der Vorhang fällt.

Dritter Akt. Nr. 15. Ensemble. Die Kunde von des reichen Joggeli Brautschau hat sich im ganzen Dorfe verbreitet. Mütter und Väter lassen ihre heirathsfähigen Töchter ausfliegen, um die Aufmerksamkeit des Pseudo-Tabuletkrämers auf sie zu lenken. Mißtrauisch und verlegen betrachten und fragen sich die Mädchen gegenseitig aus. Der Glungenbauer kommt aus dem Hause, sieht erschrocken die harrenden Mädchen und ermahnt Liesli, sich zu beeilen. Die Mädchen eilen, um der zögernden Liesli zuvorzukommen, den Berg hinauf.

Nr. 16. Terzett. Die Glungenbäuerin kommt aus dem Hause, Liesli an der Hand nach sich ziehend, die fortwährend betheuert, daß sie den Joggeli nicht will und nicht mag. Hier kehrt das charakteristische Motiv ihrer Arie im zweiten Akte: „Ich will ihn nicht, ich mag ihn nicht" wieder; das Orchester merkt sich dieses Motiv, um es als spottendes Ritournelle in die nun folgende aufgeblähte Arie des Glungenbauer zu werfen.

Nr. 17. Ensemble. Chor der jungen Bursche, der alten Jungfern, der jungen Mädchen (Allegro molto vivace $^6/_8$). Junge Bursche treten von der Thalseite herauf und äußern ihre Unzufriedenheit mit den Mädchen, die alle nur darauf sehen, daß der Freier reich ist. Aeltere Jungfrauen kommen ihnen von der Kirchseite entgegen und suchen von der Gunst des Augenblickes zu profitiren. Doch die jungen Bursche erkennen die Absicht der alten Jungfern, reizen ihren Zorn durch eine spitze Antwort, und es entsteht ein Zank, der bis zur Ankunft des erwarteten Gastes dauert.

Nr. 17 a. Chor. Die Bursche ziehen sich drohend und grollend zurück, indem sie die sich entwickelnde Scene sorgsam im Auge behalten. Sepp, als Tabuletkrämer verkleidet, durchaus entstellt und unkenntlich, umschwärmt von jungen Mädchen, tritt auf. Sepp hat große Mühe, sich der Mädchen zu erwehren. Endlich schieben die jungen Bursche, denen der Lärm zu arg wird, die jungen Mädchen bei Seite und stellen sich um den Sepp, der bei ihrem Anrücken mit dem Rücken gegen die Parterrethür des Glungenbauers retirirt. Von Jedermann für den als Tabuletkrämer verkleideten brautschauenden Joggeli gehalten, wird Sepp von den jungen Burschen zuerst

mit Worten, dann handgreiflich attakirt, aber von dem Glungenbauer und der Bäuerin zur rechten Zeit in das Haus hineingelassen, oder vielmehr gezogen.

Nr. 17 b. Chor der Kinder, der alten Jungfern, der jungen Mädchen, der Bursche (Molto vivace ed impetuoso, $^3/_8$). Dem Glungenbauer wird gedroht und Schlimmeres prophezeit, weil er mit den Burschen angebunden, dazwischen werden die Mädchen, denen der vermeintliche Joggeli entschlüpft ist, von den Burschen verspottet.

Nr. 18. Kavatine (Andantino, $^3/_4$, F dur.) Mareili tritt mit einem Strauß auf. Sie nimmt wehmüthig Abschied von dem Garten, doch bald kehren ihre Gedanken zu dem Ringe und dem Geber desselben, dem Urheber ihres jetzigen Mißgeschickes zurück.

Nr. 16. Scene und Duett. Joggeli in reicher Bauerntracht tritt von der Kirchseite her auf, so daß er nicht von Mareili gesehen wird. Diese ist bis zu der Stelle gelangt, wo sie den Ring von Joggeli erhalten hat. Sie erinnert sich dieses Umstandes und will den Ring an derselben Stelle wieder niederlegen. Joggeli, der sich leise bis hinter Mareili geschlichen, umfängt sie in dem Augenblick, wo sie den Ring auf den Boden niederlegen will, und zieht sie sanft empor. Es folgt nun ein ziemlich lang

ausgesponnenes, aber durch warme Gefühlsinnigkeit wohlthuendes Duett (Andante sostenuto, 2/4, C dur.) Während desselben fangen die Alpen zu glühen an, und es entwickelt sich bis zum Schluß ein Schweizerabend in steigender Pracht.

Nr. 20. Finale. Während Joggeli und Mareili sich umarmt halten, stürzt Sepp ohne Bart, Perücke und Kasten aus dem Hause; hinter ihm drein der Glungenbauer, die Bäuerin mit einem Licht in der Hand, und Liesli. Bei dem Geschrei des Bauers läuft der Chor allmälig von allen Seiten herbei. Endlich giebt sich der wahre Joggeli zu erkennen, und nun werden die beiden glücklichen Paare zusammengegeben. Der Chor wünscht Glück. Während des allgemeinen Gesanges sucht jeder Bursche sein Mädchen auf. Die Brautpaare bilden mit dem Glungenbauer und seiner Frau eine heitere Gruppe; der Vorhang fällt. —

Das Libretto der Oper hat unläugbar manche Vorzüge vor andern voraus, eine gewisse Herrschaft über die Sprache, fließende Verse und innige recht artig zusammengestellte Situationen. Es leidet aber an zwei Grundfehlern: es ist zu breit, die Handlung verschwindet in der Fülle der Worte, wie ein kleiner Körper in einem zu weiten, faltigen Gewande; und

was noch mehr zu tadeln ist, die meisten Personen verlieren den Boden der Realität unter den Füßen und verwandeln sich in abstrakte Typen, die eben nur allerlei hübsche Empfindungen, in Verse gebracht, herzusagen haben. Der Bauer mit der zerbrochenen Tabackspfeife, der am vorhergehenden Abend von einer Schlägerei betrunken zurückgekommen, verblaßt zum sentimentalen Liebhaber, und dasselbe Schicksal theilt mit ihm seine Geliebte. In viel bestimmteren Umrissen ist der Charakter des Glungenbauer gehalten, während dagegen die Beigabe des jüdischen Dialekts eine Realität ist, mit welcher die Kunst, am allerwenigsten aber die Tonkunst etwas zu schaffen hat.

Was die Musik betrifft, so ist dieselbe eine der bedeutendsten und ehrenwerthesten Kunstschöpfungen unter allen, welche uns die neueste Zeit gebracht hat. Gebildeter Geist und feines Gefühl finden sich überall in dem Werke von kunstverständiger Hand und oft in reizender Formenschönheit ausgeprägt. Eine besonders interessante Seite der Oper bietet die Instrumentation, die mit den sparsamsten äußern Mitteln uns eine Menge der anmuthigsten Ueberraschungen bereitet. —

Im Jahre 1854 komponirte Taubert zur Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin von Preußen (11. Juni) eine Festouvertüre und ein Festspiel. — Am 17. März 1855 wurde in einer Sinfoniesoirée (der hundertsten von Taubert dirigirten) zum ersten Male seine C moll-Sinfonie aufgeführt. Sie wurde bald darauf unter des Komponisten Leitung nach einander in Erfurt, Breslau, München, Magdeburg, Leipzig wiederholt, und erhielt überall den lebhaftesten Beifall.

Taubert's neueste Schöpfung, vollständige Musik zu dem von Dingelstedt für die Darstellung eingerichteten „Sturm" von Shakespeare, zum Geburtstag des Königs von Baiern für München geschrieben, hatte unter der Direction des Komponisten daselbst (28. November 1855) unbedingten Erfolg und fand die umfassendste Anerkennung. Der König von Baiern verlieh ihm das Ritterkreuz erster Klasse des Michaelordens in Anerkennung seiner künstlerischen Wirksamkeit in München, wo Taubert wiederum als Klavierspieler ausgezeichnete Erfolge errang, deren er sich bald darauf in Berlin in der Mozartfeier der Sinfoniesoiréen (1856) beim Vortrag des D moll-Konzerts durch die ihm ganz eigenthümliche Kunst des Singens auf dem Klavier von Neuem zu erfreuen hatte.

Seine Virtuosität im Klavierspiel erhält durch seltene Gedächtnißkraft, durch außerordentliche Fertigkeit im Notenlesen, so wie durch das nicht oft mehr anzutreffende schöne Talent im Vortrag freier Fantasie einen erhöhten Werth. Als Dirigent zeichnet sich **Taubert** durch Lebhaftigkeit der Empfindung warme gewissenhafte Hingebung an seine Aufgabe und durch die eigenthümliche Fähigkeit aus, die Massen mit seinem Feuer zu beseelen und fortzureißen. Die Sänger rühmen ihn vor Allem als Akkompagneteur am Piano oder am Dirigentenpult. Als Komponist endlich muß er denjenigen zugezählt werden, die bei bedeutendem Schaffungstalente und gründlicher Bildung nicht durch willkürliches Verlassen oder Zerstören alter Musterbahnen neue, genial sein sollende Richtungen einzuschlagen versuchen, sondern die große Vergangenheit unserer Meister heilig halten, und die es vorziehen, lieber durch die Pflege derselben wohlthätig auf unsere Kunstzustände zu wirken, als durch erzwungene Genialität sich und das Publikum zu täuschen. Offenbar ist das schöpferische Talent **Taubert's** der in den besten Jahren reifer Manneskraft steht, keineswegs schon auf seinem Kulminationspunkt angelangt. Die Zeit wird den Reichthum desselben hoffentlich noch auf das Erfreulichste entfalten.

Verzeichniß
der im Druck erschienenen Kompositionen von W. Taubert.

(Ohne Opuszahl.) Scherzo (F dur) für Klavier, Leipzig, bei Hofmeister.

Op.	1.	I. Duo für Pianoforte u. Violine (F moll),	ebendaselbst.
„	2.	4 Marches brill. à quatre mains.	„
„	3.	Rondo grazioso für Pfte. (G dur)	„
„	4.	Sonate für Pfte. (A dur).	„
„	5.	Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte.	„
„	6.	Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte., Berlin,	bei Trautwein.
„	7.	Die Kirmes. Komische Oper in 1 Akt,	ebendas.
„	8.	6 Scherzi für Pfte., Leipzig, bei Breitkopf u.	Härtel.
„	9.	12 Lieder mit Begleitung des Pfte. Berlin, bei	Schlesinger.
„	10.	Drei Schnaderhüpferl (zweistimmig), mit Begleitung des Pfte., Leipzig,	bei Hofmeister.
„	11.	Duo für Pfte. à quatre mains,	ebendaselbst.
„	12.	6 Lieder mit Begleitung des Pfte.	„

Op. 13. Variationes quasi fantasia für Pfte. (B dur), Berlin, bei Wagenführ.
(Ohne Opuszahl.) Zeitungskantate für Männerchor, Berlin, bei Trautwein.
Op. 14. Six Impromptus caractéristiques pour Pfte., ebendaselbst.
„ 15. Zwei Duo für Pfte. und Violine (G moll), Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
„ 16. Acht Minnelieder: An die Geliebte, für Pfte., Berlin, bei Bock und Bote.
„ 17. Zwölf Lieder (Sang der Liebe) mit Pfte, Berlin, bei Schlesinger.
„ 18. Konzert für Pfte. mit Orchester (E dur), ebends.
„ 19. Quatuor für Pfte., Violine, Viola, Cello (Es dur), ebends.
„ 20. Grande Sonate für Pfte. (C moll), Leipzig, bei Hofmeister.
„ 21. Deux Sonates für Pfte. (F moll — Cis moll), ebendaselbst.
„ 22. Sechs Lieder mit Pfte. „
„ 23. Miniatures für Pfte. (2 Hefte.) Berlin, bei Bock und Bote.
„ 24. Tutti frutti für Pfte. (2 Hefte.) Berlin, bei Trautwein.
„ 25. Les Huguenots. Impromptu für Pfte. (B dur). Berlin, bei Schlesinger.
„ 26. Zehn vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ebendaselbst.
„ 27. Zwölf Lieder und Gesänge mit Pfte. „
„ 28. Bachanale, Divertissement für Pfte. und Orchester „

Op. 29. Capriccio für Pfte. (B dur), Berlin, bei Schlesinger.
„ 30. Souvenirs d'Écosse. 8. Fantaisies pour Piano, ebendaselbst.
„ 31. Sinfonie (C dur). „
„ 32. I. Trio pour Piano, Violon, Cello, (F dur), Berlin, bei Bock und Bote.
„ 33. Sechs Gesänge zu Shakespeare's Schauspielen, mit Begleitung des Pfte., ebendaselbst.
„ 34. Quatre Caprices brillants pour le Piano, „
„ 35. V. Sonate pour le Piano (C moll) „
„ 36. Ouverture zu Blaubart. Partitur und Orchesterstimmen. Dieselbe zu 4 Händen. „
„ 37. Six airs nationaux variés pour le Piano. „
„ 38. Camera obscura. Dix bagatelles pour le Piano. Berlin, bei Trautwein.
„ 39. Le bon vieux temps. Cinq esquisses pour le Piano. Berlin, bei Bock und Bote.
„ 40. Douze études de concert pour le Piano. Leipzig, bei Hofmeister.
„ 41a. La campanella, étude concertante pour le Piano. Berlin, bei Schlesinger.
„ 41b. Grazia e bravura, deux caprices de concert, ebendaselbst.
„ 42. Sechs Lieder von Reinick mit Pianofortebegleitg. Leipzig, bei Hofmeister.
„ 43. Vier Duetten für zwei Soprane mit Pianofortebegleitung, ebendaselbst.

Op. 44. Deux Sonatines pour le Piano (in D und G.) Breslau, bei Leuckart.
„ 45. Sechs Minnelieder: „Keine Lust ohn' treues Lieben;" für Pianoforte (2tes Heft der Lieder ohne Worte.) Berlin, bei Bock und Bote.
„ 46. Stimmen der Völker. Zehn Gesänge mit Pianofortebegleitung, ebendaselbst.
„ 47. Der Himmel im Thale, von Reinick, mit Pianofortebegleitung. Dresden, bei Paul.
„ 48. Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Dieselben für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Berlin, bei Bock u. Bote.
„ 49 a. La Nayade, pièce concertante pour le Piano. Berlin, bei Schlesinger.
„ 49 b. Allegro serioso et Scherzo Presto. 2 Etudes, ebendaselbst.
„ 50. Suite (Prélude, Ballade, Gigue, Toccata), C moll, für Pfte. Leipzig, bei Hofmeister.
„ 51. „Hoch Gutenberg!" — „Fisch und Krebs." — Zwei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Dieselben für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Berlin, bei Schlesinger.
„ 52. Tour de Mazourka für Piano (G dur), ebendas.
(Ohne Opuszahl.) „Preußen seiner Königin." Volkslied von C. Seidel, mit Begleitung des Pfte. „
Op. 53. 1) Des Knaben Wunderhorn. 2) Die Entführung. Zwei Gesänge mit Pfte. und Hornbegleitung. „
(Ohne Opuszahl.) Präludium für das Pfte. (A dur) Leipzig, bei Robert Friese.

(Ohne Opuszahl.) Quatre bagatelles pour le Piano (à 2 et 4 mains.) Berlin, bei Bock und Bote.
(Ohne Opuszahl.) Lied der Parthenia aus Halm's „Sohn der Wildniß," ebendaselbst.
Op. 54. Phantasiestück für das Pfte. Wien, bei Mechetti.
„ 55. Variations de concert sur un air écossais pour le Piano. Mainz, bei Schott.
„ 56. Rondino giojoso pour le Piano. (D dur), ebendaselbst.
„ 57. Ouverture und Chöre zur Medea des Euripides. Klavierauszug. Berlin, bei T. Trautwein.
„ 58. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pfte. (1. Heft), ebendaselbst.
„ 59. Gruß an Schlesien. Fünf Lieder in schlesischer Mundart, mit Begleitung des Pfte. „
(Ohne Opuszahl.) Schlesierlied von Kopisch, mit Pianofortebegleitung. „
Op. 60. Silvana. Solo pour le Piano. „
„ 61. Acht Lieder von Burns, mit Begleitung des Pfte. Leipzig, bei Hofmeister.
„ 62. Vier Oden des Horaz für vierstimmigen Männer-Chor. Berlin, bei Trautwein.
„ 63. Polonaise für Klavier (A dur), ebendaselbst.
„ 64. Der Blaubart. Ein Märchen von L. Tieck. Vollständiger Klavierauszug. Berlin, bei Bock und Bote.
(Ohne Opuszahl.) Der Philharmonisten Rundgesang für vierstimmigen Männer-Chor, ebendaselbst.

Op. 65. Der 23. und 143. Psalm für Mezzosopran, mit Begleitung des Klaviers. Berlin, b. T. Trautwein.

„ 66. Second grand Capriccio pour le Piano (F dur). Wien, bei Mechetti.

(Ohne Opuszahl.) Les adieux. Romance sans paroles pour le Piano, ebendaselbst.

Op. 67. Sechs Lieder mit Begleitung des Piano. Berlin, bei T. Trautwein.

„ 68. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pfte. (2. Heft), ebendaselbst.

„ 69. Sinfonie (F dur) Partitur u. Stimmen à 4 mains. „

„ 70. Sechs Minnelieder: („O wärst du da!") für Pfte. (Drittes Heft der „Lieder ohne Worte.") Berlin, bei Bock und Bote.

„ 71. Preciosa. Solo pour le Piano. Berlin, bei T. Trautwein.

„ 72. Drei Humoresken für Pfte. (B dur, As dur, D moll.) Leipzig, bei Peters.

„ 73. I. Quatuor pour deux Violons, Viola, Cello, ebendaselbst.

„ 74. „Ich muß nun einmal singen." — „Echo." — „Singt ein Vöglein widewidewid." — „Nachtigallengesang." — Vier Gesänge mit Begleitung des Pfte. Jenny Lind gewidmet. Berlin, bei T. Trautwein.

„ 75. Sechs Kanzonetten für Piano, ebendaselbst.

(Ohne Opuszahl.) „Jetzt weiß ich, warum es mir nirgend gefällt." — Lied von Reinick, mit Begleitung des Pfte. „

(Ohne Opuszahl.) „Frau Nachtigall, wie singst du fein.“
Lied von Lux, mit Begleitung des Pianoforte.
Berlin, bei Bock und Bote.

(Desgl.) (2.) Scherzo (A dur) für Piano, ebendaselbst.

(Desgl.) (1.) Prélude (A dur) für Piano. „

Op. 76. Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. „

„ 77. Vier Duetten für zwei Soprane mit Begleitung des Pfte. „

„ 78. Fünf zweistimmige Lieder ohne Begleitung. „

(Ohne Opuszahl.) Das Lied von der Majestät. „

Op. 79. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pfte. (3. Heft.) Berlin, bei T. Trautwein.

„ 80. Sinfonie (H moll), Partitur u. Stimmen — à 4 mains. Berlin, bei Bock und Bote.

„ 81. Vier Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

„ 82. Sechs Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pfte, ebendaselbst.

„ 83. Vier Charakterstücke für das Pfte. „

„ 84. Jugendparadies. Melodien für das Pfte. „

„ 85. Mélancolie. Thême varié pour le Piano, (Fis moll.) Berlin, bei T. Trautwein.

„ 86. Der 122. Psalm für zwei Chöre à capella (F dur), ebendaselbst.

„ 87. Vater Unser. Psalm von Klopstock, für Chor, Soli und Orchester. „

„ 88. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. (4. Heft.) „

Op. 89. Der Knab' im Walde. Ballade von Geibel, mit Begleitung des Pfte. Berlin, b. T. Trautwein.
„ 90. Walzerrondo für Piano (F dur), ebendaselbst.
„ 91. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pfte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
„ 92. Jugendparadies. Melodie für das Pfte. (2. Heft.), ebendaselbst.
„ 93. II. Quatuor für zwei Violinen, Viola Cello. „
„ 94. Fünf Lieder für zwei Soprane mit Begleitung des Pfte. Berlin, bei T. Trautwein.
„ 95. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pfte. (5. Heft.), ebendaselbst.
„ 96. II. Trio für Pfte., Violine, Cello (Es dur). Berlin, bei Bock und Bote.
„ 97. Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte., ebendſ.
„ 98. „ „ „ „ „ „ „
„ 99. Fünf Gesänge (deutscher und englischer Text), Jenny Lind gewidmet. Leipzig, bei Peters.
„ 100. Joggeli. Oper in 3 Akten von Dr. Köster. Partitur und Klavierauszug. Berlin, bei Bock und Bote.
„ 101. Bilderbuch, Album für Piano, ebendaselbst.
„ 102. Fünf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, bei Siegel.
„ 103. Brautlieder. Vier Romanzen für Klavier und Violine. Leipzig, bei Hofmeister.
„ 104. Dritte Sonate (A dur) für Klavier und Violine, ebendaselbst.

Op. 105. „Jungfrau Lowisika." — „Die weinenden Schwestern." — Zwei Humoresken für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, bei Hofmeister.

„ 106. Lyrische Stücke für Klavier. (1—4.), ebendaselbst.

(Op. 107—110 fehlen.)

Op. 111. Festouverture zur Feier des 11. Juni 1854. Magdeburg, bei Heinrichshofen.

„ 112. „Die Aebtissin." — „Esel Flötenbläser." — „Vom Stiefelknecht" Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, bei Kistner.

„ 113. Sinfonie (C moll), ebendaselbst.

Ferdinand Hiller.

Ferdinand Hiller ist am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt am Main geboren. Er zeigte sehr früh große Anlagen zur Tonkunst. Den ersten Unterricht im Klavierspiel erhielt er, sieben Jahre alt, von einem tüchtigen Musiker, dem Violinspieler Hofmann aus Rußland, der noch jetzt als zweiter Musikdirector am Frankfurter Theater angestellt ist. Dieser gab dem Knaben so früh wie möglich Mozart'sche und Beethoven'sche Klaviermusik zu spielen, und legte dadurch in ihn die Keime zur Entwickelung eines edeln musikalischen Sinnes, während er vielleicht für die reine technische Fingerbildung des jungen Pianisten nicht genug that. Nach zwei und einem halben Jahre kam Hiller zu A. Schmitt, der ihn die Klavierwerke Seb. Bach's spielen ließ, ihn dabei in Mozart's und Beethoven's Werken weiter führte und überhaupt fortwährend auf das Gediegenste und Beste

hinwies. Leider wurde dieser treffliche Unterricht durch die vielen Reisen Schmitt's häufig unterbrochen.

In seinem zehnten Jahre spielte Hiller zum ersten Male öffentlich in seiner Vaterstadt, und zwar ein Konzert von Mozart. Im Besondern fühlte er sich A. Schmitt noch dadurch verpflichtet, daß dieser ihn dem alten Vollweiler zum Unterricht in Harmonie und Kontrapunkt übergeben hatte, dem tüchtigsten Lehrer, namentlich für Harmonie, dessen Andenken er stets dankbar in seinem Herzen bewahrt hat. Er widmete sich diesen Studien mit Leidenschaft und machte sehr schnelle Fortschritte darin.

Schon in seinem zehnten Jahre hatte er die ersten Kompositionsversuche gemacht, und im zwölften und dreizehnten komponirte er viel und vielerlei. Neben dem regelmäßigen Schulunterricht, in welchem er sich durch schnelle Auffassung, Scharfsinn und lebhafte Fantasie auszeichnete, hatte sich nun seine natürliche Anlage und seine Liebe zur Musik so augenscheinlich offenbart, daß sein Vater, ein allgemein höchst geachteter, sehr gebildeter Kaufmann, der einen wissenschaftlichen Beruf für seinen Sohn vorgezogen hätte, endlich dem Wunsche desselben und den Bitten der Mutter nachgab und ihm erlaubte, sich ganz der Tonkunst zu widmen.

In dieser frühen Knabenzeit wurde er schon bekannt mit dem ebenfalls noch sehr jungen Mendelssohn und mit den ältern Meistern der Kunst, Moscheles, Schelble und Schnyder von Wartensee, denen er schon damals, wie vielmehr erst später, so manche treffliche Lehre und Anregung schuldete.

In seinem vierzehnten Jahre kam Hiller nach Weimar zu Hummel. Dort sollte eigentlich mehr der Klavier-Virtuose seine Ausbildung finden als der Komponist, und doch fand das Gegentheil statt: das Interesse am selbständigen Schaffen stellte schon damals das Spielen in den Hintergrund — bei einem heranreifenden Jüngling, der bereits von sich sprechen machte und alle äußeren Bedingungen besaß, um sich der Gesellschaftswelt zu empfehlen, gewiß eine merkwürdige Erscheinung, die ebensowohl Zeugniß giebt für seinen Beruf zur Tonkunst, als für einen Charakter, dem die Befriedigung der Eitelkeit tief unter der Lust stand, dem inneren Drange zu künstlerischer Entwickelung zu genügen. Hummel, dessen sämmtliche Werke er binnen kurzer Zeit bei ihm durchgenommen, ließ ihn gewähren und nahm ein künstlerisches, warmes, ja man kann sagen väterliches Interesse an dem unersättlich aufnehmenden und unermüdlich schaffenden jugendlichen Talent.

Was Hiller in dieser Zeit — er blieb nicht ganz zwei Jahre in Weimar — an Sonaten, Liedern, Streichquartetten u. s. w. zusammenschrieb, war in der That enorm. Auch für Orchester fing er an zu komponiren; eine Ouverture, sowie eine zweite nebst Entreakten zu Schiller's Maria Stuart wurden im Hoftheater aufgeführt. Wenn er in späteren Jahren von Hummel's Kritik aller dieser Versuche sprach, so pries er sie als vortrefflich, klar und praktisch: Hummel ließ sich nicht auf ästhetische Phrasen ein, er sagte mit großer Bestimmtheit und Klarheit, wo es fehlte, und Hiller mußte dann selbst die Verbesserungen vornehmen.

Um diese Zeit erschienen auch die ersten Kleinigkeiten von Hiller im Druck, ein Scherzo und ein Lied („rastlose Liebe" von Göthe), in einer Frankfurter Sammlung (Amphion oder dergl.). Aber der Eintritt des jungen Komponisten in die Oeffentlichkeit war wahrlich nicht ermuthigend für ihn. Ein Recensent behandelte diese Erstlinge so hämisch und wegwerfend, daß es in der That nicht an diesem Kritiker lag, daß Hiller nicht alles Selbstvertrauen verlor. Auch der Vater wurde stark erregt und schrieb einen besorgten Brief deshalb an seinen Sohn. Aber Hummel beruhigte ihn in einem ausführlichen Schreiben,

dem sich noch einige andere Weimarische Musiker anschlossen.

Weimar, wo Hiller neben den musikalischen auch den Studien der Litteratur, der Sprachkunde und anderen Wissenschaften oblag, in manche angenehme Kreise eingeführt war und von vielen Seiten Theilnahme erfuhr, wo auch Göthe ihn aufmunternd empfing und die später gedruckten Verse in sein Album schrieb,*) war ihm im besten Sinn überaus förderlich.

Von Weimar aus machte er im Frühjahr 1827 eine Reise nach Wien. Dort verlebte er einige unerquickliche Wochen, aus denen ihm nur eine bedeutende Erinnerung blieb — Beethoven. Er sah und sprach ihn noch; aber leider lag der einst so Gewaltige schon schwach und todesmatt auf dem Krankenlager, und starb während der Anwesenheit Hummel's und Hiller's in Wien. Uebrigens wurde diese Reise doch Veranlassung zur Veröffentlichung des ersten umfangreicheren und bedeutenderen Werkes des 15jährigen Komponisten, eines Quartetts für Pianoforte, Violine, Viole und Violoncell, welches Haslinger als dessen Opus 1. herausgab. Er hatte es in der letzten Zeit seines Aufenthalts in Weimar komponirt und in Wien

*) Nachgelassene Werke. Taschenausg. Bd. VII., S. 193.

in mehreren Zirkeln mit großem Beifall gespielt. Es fand, und mit Recht, sehr bald sein Publikum, und gehört zu den am meisten verbreiteten seiner Klavierkompositionen.

Von Wien ging Hiller nach Frankfurt a. M. zurück, und brachte dort anderthalb Jahre wieder im älterlichen Hause zu, hauptsächlich der Komposition lebend. Den meisten Einfluß hatte in dieser Zeit auf ihn der treffliche, nicht genug gekannte und anerkannte Schelble, der Gründer und Director des Cäcilien-Vereins, ein tiefdenkender und warmfühlender Künstler, der an Hiller's Arbeiten den lebhaftesten Antheil nahm. Außer einer großen Anzahl von Instrumentalkompositionen, von denen er jedoch nur eine Sonate für Piano und Violine und ein zweites Klavierkonzert (in F, Opus 3) herausgab, schrieb er damals eine Oper auf einen Text von Gollmick, dem Shakespeare'schen Lustspiel: „Was Ihr wollt" nachgebildet. Er selbst hat seitdem das Werk, wie so viele andere, nicht wieder angesehen; es ist fließend, sentimental geschrieben, aber ohne ausgesprochene Charakteristik und fest gezeichnete Melodie. Als Klavierspieler trat er in Frankfurt oft auf, accompagnirte auch häufig im Cäcilien-Verein und verdankte dieser, gerade damals

aufs Herrlichste blühenden Anstalt seine nähere Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Vokalmusik.

Auf eine merkwürdige Weise zeichnete sich Hiller vor andern Menschen durch eine sehr früh erlangte geistige Reife aus; er war schon in den Jahren, in welchen der Knabe so leicht die verschiedensten Eindrücke und Einflüsse auf sich wirken läßt, fest, ernst und selbständig, und manche seiner älteren Freunde behaupten, er habe sich seit seinem dreizehnten Jahre nicht wesentlich verändert. Seine Eltern ließen ihm auch die größte, vertrauensvollste Freiheit, und als er, von Sehnsucht nach einem weitern Kreise und dem Drange nach vollständiger Ausbildung für Kunst und Leben getrieben, den Entschluß faßte, nach Paris zu gehen, waren sie trotz seiner Jugend auf der Stelle damit einverstanden.

So kam denn der siebenzehnjährige Jüngling gegen das Jahr 1829 in Paris an und blieb dort, abgesehen von einigen Reisen nach Deutschland, beinahe sieben Jahre, bis zu Anfang des Jahres 1836.

Hiller's damaliger Aufenthalt in Paris läßt sich äußerlich in zwei ungefähr gleiche Hälften theilen, deren erste bis zum Jahre 1833 währte, wo er das Unglück hatte, seinen Vater zu verlieren, und deren zweite die folgenden drei Jahre bis zu seiner Abreise

im Jahre 1836 umfaßte. In dieser letzten Periode lebte seine Mutter mit ihm in der Weltstadt.

Kurz nach seiner Ankunft, also mit 17½ Jahren, erhielt er eine Anstellung an der Institution royale de Musique classique et religieuse, welche der bekannte Choron gegründet hatte. Hiller ertheilte in dieser Anstalt den Unterricht in der Harmonielehre und spielte in der Kirche der Sorbonne, wo die Schüler die Messe sangen, die Orgel, mehr als Musiker einer ernsten Richtung, als mit Ansprüchen auf den Rang eines geübten Organisten. Später wurde die Anstalt aufgelöst und Hiller lebte in Paris privatisirend weiter, und machte sogar, während seine Mutter bei ihm war, ein Haus, welches durch die Erinnerungen an die schöne Vereinigung großer Künstler und bedeutender Menschen, und an die treffliche Musik, die man dort machte, noch jetzt bei sehr Vielen im besten Andenken steht. Man fand da die hervorragendsten Tonkünstler der Zeit, Cherubini, Rossini, Chopin, Lißt, Berlioz, Nourrit u. s. w., geistreiche Schriftsteller und Dichter, unter ihnen Männer wie Börne und Heine, ferner die besten Repräsentanten anderer Künste, überhaupt einen Kreis, wie ihn nur Paris und der dortige Ton der gebildeten Gesellschaft schaffen kann. Einen solchen Kreis der geistigen Aristo-

kratie um sich zu ziehen, ist bei günstigen äußeren Verhältnissen dort ziemlich leicht; ihn festzuhalten jedoch bei der Flüchtigkeit des pariser geselligen Lebens, wo Welle auf Welle drängt, ist schwer, und nur wirkliche Vorzüge und eine Vereinigung dessen, was dem Menschen wahren innern Werth giebt, mit irgend einem Talente und mit der sogenannten Weltbildung, welche freilich dazu auch unentbehrlich ist, vermögen ihn dauernd entweder enger zu schließen oder zu erweitern, ohne daß er zerfließt. Hiller verstand es trotz seiner Jugend vortrefflich, einen so gewählten Umgang zu fesseln und seinen Salon drei Jahre lang zu einem der angenehmsten Rendezvous der Kunstwelt zu machen.

Ob aber diese Periode für die innere Entwicklung Hiller's als Tonkünstlers von demjenigen Einfluß gewesen, den man davon erwarten sollte, ist sehr fraglich; man kann noch weiter gehen und in Frage stellen, ob es ein Glück oder Unglück für ihn gewesen, daß die Erwartungen, die man nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge daran knüpfen mußte, nicht in Erfüllung gingen. In einem Brief aus späteren Jahren spricht er selbst sich folgendermaßen darüber aus: „Wenn ich jetzt meinen damaligen Aufenthalt in Paris überblicke, so muß ich mir sagen, daß er eigentlich nicht hinreichend förderlich für mich war. Zwar war der

Umgang mit den größten Künstlern der Zeit und so vielen andern bedeutenden Männern gewiß in hohem Grade anregend; aber alles das, das ganze pariser Treiben, auch die Politik, der ich mich leidenschaftlich hingab, und der ganze Strudel des hin und herwogenden Lebens brachten mich doch so zu sagen aus mir selber heraus und störten die ruhige Entwickelung meiner musikalischen Anlagen. In ewiger Unzufriedenheit mit dem, was ich hervorbrachte, und zu gleicher Zeit von dem Meisten, was ich hörte, wenig erbaut, stockte mein Produktionsvermögen oft längere Zeit gänzlich, ja ich hatte mehr als einmal Lust, die ganze Musik an den Nagel zu hängen, die mir ohnedies in diesem großartigen geistigen Treiben als etwas sehr Geringes vorkam. Unglücklicherweise hatte ich damals auch nicht nöthig Geld zu verdienen und es giebt wohl wenige Beschäftigungen, die einem auf die Länge wichtig erscheinen, wenn sie einem nicht nothwendig sind."

Dennoch glauben wir, daß Hiller den Einfluß jener Periode auf seine künstlerische Entwickelung nicht hoch genug anschlägt: positiv war derselbe freilich nicht groß, allein negativ von großer Bedeutung. Denn dadurch, daß Hiller dem Verlockenden und

Verführerischen widerstand, welches die sichtbaren Erfolge, das sogenannte Glückmachen Anderer für ihn haben mußte, daß er dem Reiz eines glänzenden Salonrufes das stille Bewußtsein über den Werth seiner Bestrebungen und die Zustimmung Weniger vorzog, festigte er seinen Charakter als Tonkünstler, als Komponist, und es war kein geringes Verdienst, daß er, umringt von blendenden Beispielen des Gegentheils, dennoch der künstlerischen Richtung, die er von jeher als die höchste angesehen, treu blieb. Trotz dem daß die Versuchung so nahe lag, es auch einmal auf andere Weise anzufangen, trotz dem daß man mit zwanzig Jahren über gewisse Lockungen der Welt nicht erhaben ist, entsagte er doch herzhaft allem Schmuck, der ihm unächt schien, war vollkommen befriedigt durch die Achtung und Liebe eines Kreises von ernstern Kunstfreunden, der übrigens nicht klein war, und sah mit Gleichmuth voraus, daß seine Versuche der eleganten pariser Welt gänzlich fremd bleiben mußten. Seine Klavierkompositionen aus dieser Zeit sind so ernsthafter Natur, daß er selbst späterhin sehr wohl begriff, wie es gar manchen Leuten komisch erschienen sein mochte, einen blutjungen Menschen solches Zeug spielen zu hören. Doch dazu kam es nicht einmal viel, denn Hiller ging namentlich in den ersten Jah-

ren sehr wenig in die Welt. Mit Stolz kann er sagen, er blieb in Paris ein deutscher Musiker.

Der Oeffentlichkeit gegenüber waren einige große Konzerte, die er im Conservatorium gab, die hervorstechendsten Punkte seines Lebens in Paris. Er führte darin Sinfonien und andere Werke von seiner Komposition auf und trug die Klavierkompositionen selbst vor. Das zweite, etwa um das Jahr 1832, hatte einen großen Erfolg und es war damals in französischen und auch in deutschen Blättern viel davon die Rede. Hiller gab in demselben eine Sinfonie und spielte ein Klavierkonzert, welches als Op. 5 erschien. Stolz konnte er auch auf eine Reihe musikalischer Soiréen sein, in welchen er mit Baillot klassische Klaviermusik — von Bach bis Beethoven — spielte. Außerdem trat Hiller in Konzerten Anderer öfters öffentlich auf und blieb für Anerkennung und Verbreitung gediegener Musik, namentlich Bach's und Beethoven's, nicht ohne bedeutsamen Einfluß, damals freilich nur in einem gewissen Kreise, der aber nach und nach erfreuliche Propaganda machte.

Daß übrigens gar manche musikalische Aufführungen, die Hiller in vollendeter Ausführung in Paris hörte, ihre anregende und nachhaltige Wirkung auf ihn äußerten, versteht sich von selbst. Abgese-

hen von den Leistungen einiger oben genannter genialen Freunde desselben, zählt er zu seinen liebsten Erinnerungen aus jener Zeit die Konzerte des Conservatoriums.

Die Beethoven'schen Sinfonien waren damals noch neu in Frankreich — auch er hatte sie nur in Frankfurt sehr mittelmäßig ausführen gehört —, und wie er vor mehreren Jahren selbst äußerte: „Die Konzerte des Conservatorium's waren jung, ich jung — der Enthusiasmus, mit welchem ich damals diese Werke in mich aufnahm, ich habe ihn nie wieder gefunden!"

Unter die Werke, welche während seines Aufenthaltes in Paris entstanden, gehören die Trio's, die Quartette für Streichinstrumente (bei Hofmeister in Leipzig erschienen), die 24 Etüden Op. 15, der größere Theil der Capricen, der Liederkreis „Neuer Frühling" (ebenfalls bei Hofmeister) und Anderes. Auch für das niederrheinische Musikfest erwarb sich Hiller damals ein Verdienst, indem er auf Veranlassung von F. Ries Händel's Oratorium „Deborah" für das Fest in Aachen im Jahre 1834 in's Deutsche übersetzte und ergänzend instrumentirte. Von kleinern Klavierkompositionen fand La Danse des Fan-

tômes und das erste Heft der Rêveries viel Erfolg und Verbreitung.

Aus musikalischen und unmusikalischen Gründen, die sich leicht aus dem bisher Gesagten ergeben, fühlte Hiller, daß es Zeit für ihn sei, Paris zu verlassen. Seine Mutter, die nur ihm lebte und stets den regsten Antheil an seiner Entwickelung als Komponist nahm, war leicht bereit, seinen Wünschen zu willfahren, und so kehrten Beide zu Anfang des Sommers 1836 nach Frankfurt a. M. zurück.

Hiller's Absicht war eigentlich gleich nach Italien zu gehen; allein eine Krankheit, die den wackern Schelble befiel und von der er sich auch nicht wieder erholte, machte es diesem unmöglich, die Leitung der Uebungen des Cäcilienvereins ferner zu führen. Man trug Hillern die provisorische Direktion an, er ging darauf ein und dirigirte im Winter 1836/37 den genannten Verein und dessen Konzerte. Damals führte er auch Mendelssohn's „Paulus“ in Frankfurt auf, die erste Aufführung in Deutschland, welche nach der Düsseldorfer auf dem niederrheinischen Musikfeste zu Pfingsten 1836 das ganze Oratorium zu Gehör brachte.

Diese provisorische Stellung Hiller's in Frankfurt a. M. würde leicht zur festen geworden sein,

denn Schelble konnte die Direktion seines Vereins nicht wieder übernehmen; allein Hiller konnte es nicht über's Herz bringen, sich zu binden, und seine Wünsche zogen ihn über die Alpen in das Land der Melodien. So wanderte er denn im Sommer 1837 — den Plan zu seinem Oratorium „die Zerstörung Jerusalems“ in der Tasche — über Tyrol nach Italien.

Den Winter von 1837/38 brachte er in Mailand zu, wo ihn das ziemlich rege musikalische Treiben fesselte, welches damals dort stattfand. Er traf hier Rossini, Liszt, Pixis u. A. wieder und Rossini ermuthigte ihn, eine Oper für die italienische Bühne zu schreiben, und machte ihn mit seinem früheren Libretisten Rossi bekannt. Hiller erhielt von diesem das Buch zur „Romilda“ und machte sich an die Arbeit. Den folgenden Sommer verlebte er mit seiner Mutter, die sich nicht mehr von ihm trennen konnte, an den herrlichen Ufern des Comersees. Hier beendigte er die „Romilda“ und skizzirte einen großen Theil seines Oratoriums, an dessen Komposition seine Mutter vorzugsweise warmen Antheil nahm. Sie mochte wohl ahnen, daß dieß Werk die festeste Säule zum Tempel des Ruhmes für den geliebten Sohn werden würde. Leider vergönnte ihr das Schicksal

nicht, die Vollendung und Aufführung desselben zu erleben.

Im Winter 1838/39 wurde die Oper „Romilda" auf Rossini's Empfehlung in Mailand auf dem Theater della Scala gegeben und — fiel gründlich durch. Hiller ist einer von den wenigen Künstlern, welche über sich selbst und ihre Leistungen keineswegs verblendet sind; so war er denn auch selbst überzeugt, daß seine Musik zur „Romilda" nicht hinreichend wirksam war zu einem großen Erfolg; allein die unparteiische Geschichte darf trotzdem nicht vergessen zu erwähnen, daß das nationale und musikalische Vorurtheil der Italiener auf die leidenschaftlichste Weise gegen ihn ausgebeutet wurde, und diesem Treiben entgegen zu arbeiten, hatte er freilich weiter nichts gethan, als — seinem Haarschneider ein Billet gegeben.

Ueber diesen Unfall, der übrigens in Italien ein gewöhnlicher ist und den besonders die neuere Zeit auch in Deutschland oft wiederholt, tröstete er sich bald, nicht so über den Verlust seiner trefflichen Mutter, die in Italien zu kränkeln anfing und im Herbst des Jahres 1839 zu Frankfurt im besten Alter starb.

In dieser traurigen Epoche rief ihn eine Einladung Mendelssohn's nach Leipzig. Hiller hatte ihn seit ihrer ersten Bekanntschaft im älterlichen Hause

oft wieder gesehen; er hatte einen Winter in Paris und einen Sommer in Frankfurt in vertrautestem Umgang mit ihm gelebt, sie wechselten Briefe und waren Freunde geworden. Sein halbvollendetes Oratorium hatte er Mendelssohn von Italien aus zugeschickt — jetzt forderte dieser ihn auf, die letzte Hand daran zu legen und es in Leipzig zuerst aufzuführen. Hiller folgte seinem Rath und brachte den Winter 1839/40 in Leipzig zu, dessen musikalisches Leben damals in der üppigsten Blüthe stand. Er nahm thätigen Antheil daran, erfreute sich des fördernden Umganges mit Mendelssohn und andern Freunden, und führte gegen Ende des Winters sein Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" mit großem Erfolg auf. Er gab es bei Fr. Kistner heraus und eigente es seinem Freunde Mendelssohn zu.

Im Vertrauen auf sich selbst gestärkt und zu neuem Schaffen im Reiche der Töne ermuthigt, kehrte er über Frankfurt nach Italien zurück. Eine schöne, geistreiche und in jeder Hinsicht liebenswürdige Dame, die ein vorzügliches, durch künstlerisches Studium trefflich ausgebildetes Gesangstalent besaß, hatte ihn dort gefesselt. Nachdem er sich im Sommer 1841 mit ihr vermählt hatte, ging er mit seiner jungen Gattin nach Rom und brachte dort den Winter 1841/42

zu. Abgesehen davon, daß eben das musikalische Talent derselben ihn zu manchen Gesangskompositionen anregte — z. B. der Psalmen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 27 (bei Simrock in Bonn), und der „italienischen Gesänge“ (bei Schlesinger in Berlin) — abgesehen davon, daß der Umgang mit trefflichen Freunden inmitten der herrlichsten Kunstwerke eine der schönsten Erinnerungen seines Lebens wurde, hatte Rom noch ein besonderes musikalisches Interesse für Hiller. In der Ueberzeugung, daß man nur durch gründliches Studium der Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten der altrömischen Schule zum Verständniß der Meisterwerke derselben gelangen könne, verschaffte er sich die Bekanntschaft des damaligen Direktors der päpstlichen Kapelle, des Abbate Baini, der durch seine geschichtlichen und theoretischen Forschungen über Palestrina auch in Deutschland rühmlichst bekannt ist, und der alte Herr erlaubte dem deutschen Tonkünstler, ihn während des ganzen Winters zweimal die Woche zu besuchen. Ein Theil der Zeit verging dann in der Regel mit der Durchsicht der Kompositionsversuche, die Hiller im Palestrinastyl machte; den anderen füllten die interessanten Mittheilungen des trefflichen Alten aus. Gegen das Frühjahr gelang es

Hillern, ein Stück zu komponiren, welches Baini untadelhaft fand und seine Freude daran hatte; für Hiller war dies hauptsächlich insofern befriedigend, als er darin einen Beweis dafür sah, daß er sich eine ganz genaue Einsicht in das Wesen jenes Styles verschafft hatte.

In Rom dirigirte Hiller auch einen deutschen Männergesangverein und veranstaltete ein Konzert zum Besten des Kölner Dombauvereins. Bei dieser Gelegenheit entstanden die reizenden Quintette für Sopran und Männerchor, die zu den verbreitetsten und frischesten Gesängen des Meisters gehören. Die Entstehung dieser neuen, eigenthümlichen Gattung der Gesangsmusik haben wir eben nur dem glücklichen Umstande zu danken, daß ihm damals eine Sopransängerin — seine Gattin — und ein Chor deutscher Jünglinge und Männer, größtentheils Künstler, zu Gebote standen.

Im Sommer 1842 verließ Hiller Italien und kehrte mit seiner jungen Gattin nach Frankfurt zurück. Er blieb nun anderthalb Jahre in seiner Vaterstadt, machte ein Haus und veranstaltete bei sich regelmäßige musikalische Unterhaltungen, die sehr gesucht waren und viel Theilnehmer fanden. Um diese

Zeit begann er die Komposition der Oper: „Ein Traum in der Christnacht."

Während seines Aufenthaltes in Frankfurt erhielt er von der Direktion der Gewandhauskonzerte zu Leipzig im Sommer 1843 die ehrenvolle Einladung, diese Konzerte während der bevorstehenden Wintersaison an Mendelssohn's Stelle zu leiten, der den Winter in Berlin zubringen wollte. Hiller leistete dem an ihn ergangenen Rufe Folge, hatte aber allerdings als unmittelbarer Nachfolger Mendelssohn's, der übrigens noch einen Theil des Winters in Leipzig blieb, einen sehr schweren Stand. Ueberhaupt waren die Verhältnisse nicht der Art, daß Hiller sich dort auf die Dauer hätte gefallen können; auch hatte ein längerer Aufenthalt gar nicht in seiner Absicht und in seinen Wünschen gelegen. Während der Zeit seines Aufenthaltes in Leipzig reiste er in Folge einer Einladung nach Berlin, um dort die erste Aufführung seines Oratoriums zu leiten. Die Einladung wiederholte sich später noch einige Mal, das Werk fand in Berlin große Anerkennung und in der Folge wurde Hiller auf die ehrenvollste Weise zum Mitglied der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt.

Im Herbst 1843 ging er nach Dresden, um seine

Oper: „Der Traum in der Christnacht“, dort auf die Bühne zu bringen, Die Aufführung fand auch wirklich im Frühjahr 1844 statt. Ueber den Werth der Komposition waren alle Stimmen einig, man lobte die Musik in allen Zirkeln und in allen Blättern; sie sei schön, hieß es, aber das Buch tauge nichts. Somit hatte die Oper keinen eigentlichen Bühnenerfolg und verschwand wieder vom Repertoir.

Der Aufenthalt in Dresden dauerte an vier Jahre. Zwei Winter hindurch leitete Hiller dort Abonnementskonzerte, deren Einrichtung und Aufrechterhaltung nur mit unsäglichen Anstrengungen und unter den größten Schwierigkeiten zu bewirken war. Orchester und Sänger, Solisten und Chor, Alles mußte durch des Dirigenten eigenes Bemühen und unendliche Opfer an Zeit und Muße geschafft werden. Der Erfolg rüttelte freilich die dortige stagnirende musikalische Welt gewaltig auf, allein für Hiller war das Ganze doch ein mühseliges und undankbares Unternehmen und er folgte mit Freuden einem Rufe nach Düsseldorf, der einen sichern, selbständigen und erfolgreichen Wirkungskreis in Aussicht stellte.

In Dresden hatte Hiller eine dritte Oper geschrieben: „Konradin, der letzte Hohenstaufe“, nach einem Texte des leider zu früh verstorbenen Dichters

Reinick. Die Oper wurde im Herbst 1847 auf dem Dresdener Hoftheater gegeben und fand großen Beifall. Hiller dirigirte die ersten drei Vorstellungen selbst; es fehlte nicht an Ehrenbezeigungen, und der Komponist reiste nach Düsseldorf in der Ueberzeugung, der deutschen Bühne eine Oper gegeben zu haben. Aber auch dieses Werk theilte das Schicksal der meisten Schöpfungen der neueren deutschen Komponisten: es verschwand wieder von der Dresdener Bühne und keine andere dachte daran, eine Aufführung zu versuchen und auch einmal einem andern Publikum als dem Dresdener ein nationales Werk, und zwar nicht eines Anfängers, sondern eines bereits berühmten Tonsetzers vorzuführen. So ist denn dieses bedeutende Werk im Pulte des Verfassers geblieben, nicht einmal ein Klavierauszug ist davon erschienen, und bei der großen Gleichgültigkeit, die Hiller gegen seine Werke hat, wenn sie einmal fertig sind, während ihn bei der Arbeit das Interesse daran in aufgeregtester Spannung hält, mag es leicht möglich sein, daß er selbst nicht einmal weiß, wo die Partitur liegt oder liegen geblieben ist.

Im Jahre 1850 wurde unserem Tonkünstler die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln angetragen. Er nahm den Antrag an, ging aber bald

darauf nach Paris, wo er im Winter 1851/52 die italienische Oper dirigirte. Seit dem Jahre 1853 finden wir ihn wieder als städtischen Kapellmeister und Direktor der rheinischen Musikschule in Köln, von wo aus er behufs der Direktion seiner Kompositionen zahlreiche Ausflüge nach Amsterdam, München, Braunschweig, Leipzig u. s. w. gemacht und die Düsseldorfer Musikfeste 1853 und 1856 dirigirt hat. Auch hat er für das Feuilleton der Kölnischen Zeitung zuweilen ästhetisch-kritische Artikel geschrieben; so erschienen unter Anderm von ihm noch im Herbste 1855 die höchst anziehend geschriebenen und interessanten „Plaudereien mit Rossini", welche vielfach nachgedruckt und übersetzt worden sind.

Nachdem wir in der vorstehenden biographischen Skizze die Lebensschicksale Hiller's und die wichtigsten Momente seiner tonkünstlerischen Entwickelung geschildert haben, versuchen wir durch einen kurzen Ueberblick dessen, was Hiller bis jetzt als Komponist geleistet hat, einen Maßstab für die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung dieses Tonkünstlers zu gewinnen.

Wir erklären zunächst, daß wir keineswegs eine

vollständige, erschöpfende Charakteristik des Tondichters Hiller zu schreiben beabsichtigen. Wäre es uns auch gegeben, das ganze Wesen einer musikalisch schöpferischen Natur zu erfassen und in Worten darzustellen, so müßten wir doch schon deswegen davon abstehen, weil Hiller's künstlerische Entwickelung und Wirksamkeit keineswegs abgeschlossen, vielmehr noch immer im gedeihlichsten Fortschritte begriffen ist. Dazu kommt, daß es sehr schwer ist, die Eigenthümlichkeit unseres Tondichters zu fassen und auszusprechen; der Grund davon mag zum Theil darin liegen, daß Hiller's Kunstleben bisher nicht auf ein bestimmtes letztes Ziel gerichtet war, sondern sich in den verschiedensten Gattungen und Richtungen der Kunst geltend gemacht hat.

Es sind im Ganzen etwa sechzig Werke, mit denen Hiller vor die Oeffentlichkeit getreten ist; allein er hat weit mehr geschrieben, Sonaten, Quintette, Sinfonien, Messen, die er aber, kaum fertig, wieder bei Seite gelegt hat.

Seine ersten 12—13 Werke sind für das Klavier geschrieben. Op. 1. Quintett für Pianoforte, Violine, Viola und Cello in H moll. — Op. 2. Duo für Pianoforte und Violine. — Op. 3. Quartett für Pianoforte rc. in F. — Op. 5. Konzert für Piano-

forte und Orchester. — Op. 6. 7. 8. III. Trio's für Pianoforte, Violon und Violoncello in B dur, Fis-moll und E dur. — Für Piano allein die sechs ersten Caprices. Op. 4 in zwei Heften, la Danse des Fantômes ohne Opuszahl (bei Schlesinger in Berlin), Rondo expressif ohne Opuszahl (bei Simrock in Berlin), la Danse des Fées Op. 9. Caprice fantastique in E, Op. 10. Sérénade in H moll, Op. 11.

Das erste Quartett verräth in Allem den Schüler Hummel's, dem es auch gewidmet, und es ist für das Werk eines sechszehnjährigen Knaben in der That recht hübsch. Aber schon in dem zweitem Quintett und in den Trio's tritt die Hummel'sche Weise mehr zurück und man merkt, daß der Komponist unter dem Einflusse der großen deutschen Meister, namentlich Beethoven's, aufgewachsen ist. Das Quartett in F und von den Trio's Nr. II. aus Fis moll gehören zu den besten Kompositionen in dieser Gattung, welche nach Beethoven geschrieben sind, und kein Freund guter Kammermusik wird sie, wenn er sie einmal kennt, wieder missen wollen.

Der Einfluß der Zeit, welche das Solo-Klavier begünstigte und in den Vordergrund stellte, blieb dabei sicherlich nicht ohne Wirkung auf ihn, und da er ebenfalls schon in frühen Jahren ein bedeutendes Ta-

lent für die Komposition glänzender und pikanter Klavierstücke, für Etüden- und Salonmusik in bestem Sinne entwickelte, so war es natürlich, daß er diese Gattung eine Zeit lang vorzugsweise kultivirte, namentlich bis zu seiner Rückkehr aus Italien. Ganz aufgegeben hat er sie nie, wir finden auch noch einige ganz vorzügliche dahin gehörige Stücke unter den späteren Werken, und die „rhythmischen Studien" sind erst im Jahre 1852 erschienen.

Unter seinen frühesten Kompositionen dieser Art halten wir seine erste Caprice (Op. 4) für die schönste. So lang sie auch ausgeführt worden ist, so eigenthümlich sie auch in ihren seltsamen Verknüpfungen erscheint, so steht sie doch als ein Ganzes geschlossen da, und wirkt bei gutem Vortrage, der überall vorausgesetzt werden muß, höchst vortheilhaft. In ihrer bunten Zusammenstellung verschiedenartiger Gruppen, so willkürlich sie auch Anfangs gegriffen scheinen mögen, liefert sie dennoch ein schönes Gesammtbild, das fester, sicherer steht, als manches neue Kunstwerk. Die zweite Caprice dürfte schon weniger ansprechen; sie ist eine leidenschaftliche Manifestation eines unruhigen Gemüths, das sich selbst in alle, auch in die auffallend kontrastirenden Umgebungen hineinträgt, und eben durch eine gewaltsame Spannung des In-

nern im äußerlich Heterogenen eine Art Verbindung vermittelt und so lange fortführt, bis die Leidenschaft durch die Anstrengung selbst sich beruhigt, und, wie ermattet, nur äußerlich besänftigt, sich dem Geschick still ergiebt. — Die dritte Caprice ist zwar tüchtig gearbeitet, aber ohne eigentliche Erfindung. —

Für Kammermusik treten nur noch die zwei Streichquartette Op. 12 und 13 (Leipzig, bei Hofmeister) hinzu, und ein großes Duo für Piano und Violoncell (Mailand, bei Ricordi; Bonn, bei Simrock), Op. 22, eine ganz vorzügliche Arbeit, welche viel zu wenig bekannt ist, zwischen jene Kompositionen, und neuerdings die große Sonate Op. 47 (Hamburg bei Schuberth), für Pianoforte allein, ein bedeutendes Werk.

Für jene andere Gattung waren die sechs Capriccio's Op. 4 ein lichter Ausgangspunkt, ohne Zweifel das erste Werk, in welchem Hiller frei von Nachahmung auf eigenen Füßen steht und wo sich seine Eigenthümlichkeit und seine besondere Begabung für diese Art von Musik verrathen. Wenn gleich die eigentlichen Solostücke la Danse des Fantômes und la Danse des Fées große Verbreitung fanden, so eröffnet doch Op. 14, Caprices Nr. 7. 8. 9. (Leipzig bei Hofmeister), eigentlich erst den glänzenden Rei-

gen der charakteristischen Klavierkompositionen, welche unter verschiedenen Titeln überall Geist und Leben, hier mehr launisch und pikant, dort mehr gefühlvoll und empfindsam, jedoch nirgends krankhaft, sondern frisch und gesund wiedergegeben. Dieses vierzehnte Werk unseres Komponisten setzt die Reihe der oben berührten Capricen ausdrücklich fort; es fängt die erste mit Nr. 7 an und mit Recht, denn sie gehören dem Wesen nach mit jenen früheren zusammen. Nr. 8 ist ausgezeichnet abgerundet, so völlig und durch und durch schön, so eigenthümlich großartig und bei dem mannigfachsten Wechsel so einheitsvoll, daß wir sie nicht blos allen Freunden tüchtiger Pianofortemusik, sondern sogar dem Komponisten selbst zur Beachtung empfehlen, damit ihm sein eigenes gelungenes Schaffen in einem trefflichen Exempel deutlich vor die Sinne trete. Schon um dieser einzigen, höchst werthvollen willen, die noch außerdem den bedeutenden Vorzug hat, daß sie sich nicht im Geringsten an die Art irgend eines neuen Komponisten anschmiegt, sondern frisch und frei auf eigenen, sicheren Füßen steht, wird jeder ächte Klavierspieler wohlthun, sich das Werk zu Eigen zu machen. Auch die letzte von diesen drei Capricen ist schön, wenn auch mehr artig, als großartig.

Besondere Auszeichnung verdienen auch die 24 Etuden, Op. 15. Sie sind in sechs Reihenfolgen (Suites) abgetheilt, deren erste sechs, die zweite vier, die dritte drei, die vierte vier, die fünfte drei, und die sechste vier Nummern enthält.

Die erste, Allegro energico, $^4/_4$, A moll, besteht aus einer einzigen melodischen Figur von vier Noten, bald mit der Rechten und Linken wechselnd, bald in der einen oder andern Hand eine Zeitlang fortgehend, Alles so gut durchgeführt, daß es frisch und unterhaltend bleibt bis zum Ende. Wenn man behauptete, es gäbe eine solche Figur von vier Noten keine Gelegenheit zu einer melodischen Folge, so läugnen wir dies; denn einmal liegt das Wesen der Melodie theils in der ganzen Figur, theils in ihren End- und Anfangsnoten, die oft eine sehr gute Melodie geben; dann hebt auch hier das Rhythmische, im Bunde mit der harmonisch sich rundenden Periodologie, den melodischen Zusammenhang sehr eindringlich. Damit, und das ist die Hauptsache, sind wir jedoch einverstanden, daß diese Einleitung unter die geschickt und anziehend gehaltenen Musikstücke gehört. Nr. 2 ist noch schöner. Zeigte die erste den gewandten und sichern Arbeiter, so bewährt ihn diese nicht blos als einen solchen, sondern sie zeigt ihn auch, was hier

besonders hoch anszuchlagen ist, als einen mit glücklicher Fantasie begabten Tondichter, der ein inneres Bild mit lebendiger Fülle vor die Sinne zu zaubern weiß. Es ist in der That, als ob in wilder Schlucht bei spärlichem Mondenlichte ein unheimlicher Spuk sein grauses Wesen triebe; es wirbelt fühlbar gleich den Hexen in Macbeth. Nach langem bunt und graus brausenden Spuk tritt plötzlich und überraschend das freudige D dur ein, als ob ein frecher, nichts Schauerliches fürchtender Zug nahte, vor dem der wilde Spuk schen zerstäubt, wie in die Höhlen der Finsternisse gescheucht. Man wünscht, daß diese freundlichen Harmonien das erheiterte Gemüth nur etwas länger umspielen möchten. Uebrigens ist das Stück trefflich erfunden und trefflich durchgeführt. — Die dritte Etüde, ein Andante religioso, muß breit, groß gehalten, den Gesang voll herausgehoben vorgetragen werden (und darin liegt eben die Schwierigkeit), wenn sie wirken soll. Ein Cantus firmus einer alten Choralmelodie ist dem altregelmäßigen Tongewebe zum Grunde gelegt. — Die vierte, Molto vivace, bringt der rechten Hand ununterbrochene bis zum Haupteinschnitt und von da bis zum Ende fortlaufende Schnellfiguren, die sehr dicht und gebunden zu immer abgestoßenen, oft springenden Achteln der linken Hand

gespielt werden müssen; eine reizende und sehr eingängliche Uebung, die in ihrer Einrichtung sich einigermaßen der Cramer'schen Form nähert. — Die vierte führt unausgesetzt Oktavenfiguren durch. Für das Studium ist dergleichen gut, aber dem Instrumente eigentlich angemessen sind sie nicht und daher auf die Länge bei aller Schwierigkeit wenig wirksam, mehr sonderbar und ermüdend. — Die sechste gehört zu den schönsten, den eigenthümlichen Figuren, in die sich beide Hände wechselnd theilen, der Melodie und Harmonie nach. Sie ist eben so einfach in der Erfindung, als charaktervoll, ein gewichtiges Musikstück, nie überladen und nur von schon erstarkten Kräften angemessen ausführbar. So schön sie die erste Folge beschließt, eben so schön fängt die siebente Etüde die zweite Suite an. Selbst die überraschenden Uebergänge geben ihr einen Reiz mehr, da sie nicht erkünstelt, nicht ohne Grund hart und scharf gesucht sind, vielmehr wie nothwendig aus dem Gedanken hervorgehend. Das Ganze hat Ordnung und schönen Wechsel, einen angenehmen Hauptsatz, einen kräftig gesteigerten Zwischensatz, nach welchem der erste in veränderter Form erwünscht wiederkehrt. — Nr. 8. Abermals ein höchst lebendiger Bravoursatz, dessen große Schnelligkeit der Bewegung der Deutlich-

keit keinen Eintrag thun darf. — Die neunte ist abermals sehr melodiös in köstlichen Figuren für beide Hände, die sich einander ablösen. Diese Art Unabhängigkeit beider Hände von einander wird keinem Pianofortespieler, der ein Recht hat, diese Etüden vorzutragen, schwierig erscheinen. Das Stück ist voller Empfindung und so lieblich, daß man mit Freude zu ihm zurückkehrt. — Die zehnte ist viel schwieriger, eigenthümlich in seltsamen Formen und Verbindungen, sehr glücklich erfunden und vortrefflich durchgeführt.

Die dritte Reihenfolge zeichnet sich in der elften Etüde durch schnell wechselnde Akkordstellungen bald für die rechte, bald für die linke Hand aus, was eine herrliche Wirkung hervorbringt. — Die zwölfte ist eine ächt gearbeitete Fuge aus F moll. Die Gigue ist herrlich. — Die Synkopien der 14. Nummer sind gut. — Die 15. ist schön, der Cramer'schen Weise sich nähernd, und die 16. ist ausgezeichnet in jeder Hinsicht, der Wirkung und der Form nach. Das Ueberschlagen der Hände ist freilich nichts Neues; allein so wie hier, und so nothwendig zum Charakteristischen des Stückes gehörend, haben wir es nirgends gefunden. — Die 17. ist recht geordnet und nicht selten unerwartet gewendet. Die folgenden bis zu Ende haben zwar sämmtlich für den Spieler etwas

Vortheilbringendes, allein nehmen wir die beiden letzten aus, so müssen wir gestehen, daß uns keine besonders zusagt. —

Als ganz vortrefflich bezeichnen wir ferner die drei letzten großen Caprices Nr. 10 in Des dur, Nr. 11 in A dur und Nr. 12 in E moll (Op. 20), die noch vorzüglicher sind als seine früheren, unter denen es doch recht schöne und ausgezeichnete giebt. Sie wachsen an Interesse für den Hörer und für den Spieler, das Glücklichste, was einer Tondichtung begegnen kann und was zugleich das beste Zeugniß für ihren Gehalt ist. Das innere Wesen einer jeden dieser drei Capricen beschreiben wir nicht; wir halten es für etwas völlig Unnützes, das weder zu hellerer Einsicht in die Sache, noch zu erhöhtem Genusse führt.

Die vier Hefte Rêveries, Op. 17, 18, 21 und 33 schließen sich ihrem Wesen nach den Capricen von selbst an. Jeder seltsame Einfall, jeder umdämmerte Schein in abenteuerlichster Verwebung gehört den Schattenkindern des vom Leben geneckten Schlafes; nur daß in buntem Spiel unbewußter Regungen die Naturgrundwesenheit des Träumers aus allen Klüften und Rissen, aus allen Folgen und Nichtfolgen der Zauberei hervorleuchte und Allem den Ausschlag und so die Einheit gebe, die in solchen Gebilden mit Recht

noch gewünscht werden kann. Immerhin müssen dennoch die Träume in verschiedenen Stimmungen der Seele und des Blutes bald Sanfteres, bald Wilderes bringen. Eine solche Mannigfaltigkeit herrscht auch in diesen musikalischen Träumen. Wir zeichnen besonders darunter aus Op. 18 (Paris, bei Pacini) und Op. 33 (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel).

Dieser Richtung gehören ferner an: die Salonstücke, Op. 29 und 44; die köstlichen Impromptus, Op. 30 in Es dur und D moll (Leipzig bei Peters), Clara Schumann gewidmet, und Op. 40 in H moll, auch das Impromptu in Cis moll ohne Opuszahl (Leipzig, bei Kistner) — vier Stücke, die zu dem Genialsten gehören, was die neuere Klaviermusik aufzuweisen hat; ferner die berühmten sechs Studien für Pianoforte und Violine, Op. 38 und zuletzt die eigenthümlichen „Rhythmischen Studien", Op. 52. — Die „Studien" muß man weniger vom rein musikalischen, künstlerischen Standpunkt aus zu würdigen versuchen, als vielmehr von dem des dabei maaßgebenden Zweckes der Ausbildung. Insbesondere ist die Absicht klar, Gelegenheit zum Zusammenspiel für zwei Talente zu geben, welche bereits die niederen Stufen der Technik überwunden haben. Studien etwa zur Ausbildung der besonderen

Fertigkeit auf dem Klavier oder der Violine kann man sie nicht nennen, dazu müßte auf das Passagenthum viel mehr, als geschehen, Rücksicht genommen sein. Dazu bieten denn auch die bekannten Duo's von Virtuosenpaaren wie Herz und Lafont, Thalberg und Panofka u. s. w. allenfalls Gelegenheit. Hiller hingegen bereitet durch dieses Werk diejenigen, welche sich seiner Leitung vertrauen, auf den Vortrag der Sonaten für Klavier und Violine unserer größeren Tonmeister vor. Er hat das Ensemble allein vor Augen, auf die Sucht des Einzelnen, zu glänzen, kommt es ihm nicht an. —

Der charakteristischen Klaviermusik gehören im Ganzen 23 Werke an, (von denen mehrere in 2, 3—6 Nummern, die Etüden in 24) — mithin beinahe die Hälfte der bis jetzt erschienenen Kompositionen Hiller's. Man findet in ihnen neben einer Behandlung des Instruments, welche die Fertigkeit auf demselben ebensowohl in Anspruch nimmt, als vortrefflich auszubilden geeignet ist, einen Reichthum von musikalischen Gedanken und von melodischen und harmonischen Schönheiten, und nirgends etwas Triviales. Dagegen läßt sich nicht läugnen, daß das Interesse, welches sie durchweg erregen, zuweilen mehr in der geistvollen Behandlung liegt, als in der Erfindung. —

Kompositionen für Gesang hat Hiller erst mit Op. 16 herauszugeben angefangen. Es sind dies zwei Hefte (Leipzig, bei Hofmeister), welche einen Liederkreis auf den Text: „Neuer Frühling“ von H. Heine bilden. Ihnen folgten demnächst „Sechs Lieder von Fr. Rückert“ Op. 18, und die sechs Pezzi per Canto, Op. 23. in Italien geschrieben, aber bei Schlesinger in Berlin gedruckt. — Aus den Melodien dieser „Pezzi“ weht uns eine milde, sanfte Luft entgegen, die offenbar aus dem Lande kommt, „wo die Citronen blühen,“ indeß der harmonische Theil Zeugniß giebt von deutschem Grund und Boden.

Bezeichnen wir nun die einzelnen Blumen dieses duftenden Straußes etwas näher.

Nr. 1. Preghiera. Ein einfach edler Gesang, zuweilen von fast leidenschaftlicher Wärme durchdrungen, ohne die religiöse Haltung zu gefährden. Wie schön ist in dieser Beziehung die Stelle: „Con la morte almen, gran Dio, fa che cessi il mio penar!“ Und wie eindringend wirkt, kurz vor dem Schlusse, bei der Wiederholung des: „Nume interno!“ die leidenschaftliche Steigerung der Melodie zur None! — Ein ungewöhnlicher, doch ungesuchter analoger Schluß rundet den ganzen schönen Gesang trefflich ab.

Nr. 2. Serenata del Marinaro. Die wogende Begleitung nicht allein bezeichnet Element und Individualität des dichterischen Stoffes, auch das Ganze hat etwas Naturgetreues und Abgeschlossenes. Der Gesang erhebt sich vorzüglich bei den Wendungen nach C- und A dur (die ursprüngliche Tonart des hübschen Liedes ist A moll) zu so frischem Leben und heiterer Anmuth, daß man behaglich mit dem Sänger auf seinem sanften Wellenpfade umherschaukelt. Viele freundliche Züge treten aus dem Ganzen noch besonders wohlthuend hervor. Wie anziehend wirkt z. B. bei der Stelle: „Ah, forse il ciglio languido," bei liegenbleibender Harmonie von C dur, die der Melodie folgende Sexte in der Begleitung, was sich später in A dur wiederholt. Ueberhaupt beweist unser Komponist ein ganz vorzügliches Talent in zweckmäßiger, nicht überladener, und doch fast immer bezeichnender Begleitung.

Nr. 3. Canzone popolare. Das Populäre liegt wohl nur in dem Gedanken der Dichtung, daß die erste Liebe ihre eigenen, süßen Schmerzen habe. — Populär, auch im bessern Sinne des Wortes, wird dieser Gesang nie werden.

Nr. 4. Alla luna. In der Form des eigentlichen Liedes gehalten, und als solches trefflich. —

Der glücklich gewählten Tonart Des dur öffnen sich so interessante nahe und ferne Beziehungen, die der gewandte Harmoniker so glücklich benutzt, daß der kleine Raum der lieblichen Canzonetta sich zu erweitern scheint.

Nr. 5. L'invocazione. Eine recht innig empfundene Apostrophe an den verklärten Geist der Geliebten, mit reicher, hebender Begleitung. Die Wendung nach G dur ist eben so richtig motivirt als wirkungsvoll, und die Worte: „ch'io vengo in ciel con te" empfangen nun ihre wahre Bedeutung.

Nr. 6. Il desiderio. Schon die wenigen Takte der Einleitung sprechen das Gefühl der Sehnsucht wahr und schön aus, und so ist auch das ganze kleine Stück der zuweilen milde, dann auch leidenschaftliche Ausdruck dieser Empfindung. Nach dem lebensvollen Mittelsatze tritt die geschickte Wiedereinführung des Hauptthema's besonders günstig hervor. Das Bestreben des Komponisten, seine Schlüsse vom Heerwege des Gewöhnlichen zu entfernen, zeigt sich fast in allen Stücken dieser Sammlung, und auch in diesem „desiderio" mit günstigem Erfolge. —

Unmittelbar auf die „Pezzi" folgt als Op. 24 das Oratorium „die Zerstörung von Jerusalem", welches nach den bis zu seiner Erscheinung bekannt

gewordenen kleineren Vokalkompositionen in der That den Eindruck einer Minerva machte, welche völlig gerüstet dem Haupte des Jupiter entsprang. Hiller erscheint mit einem Male als ein Tondichter, den Deutschland in die Reihe seiner großen Meister stellen muß, und die Zueignung des Werkes an Felix Mendelssohn-Bartholdy hat die vollste Berechtigung, die je eine Widmung haben kann.

Es ist bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens komponirt hat; erinnern wir uns recht, so schildert dies die spätere Zerstörung Jerusalems durch die Römer. Hiller's Oratorium behandelt die alttestamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerst einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperson hebt sich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeiht. Jeremias wird deshalb in das Gefängniß geworfen, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovah's Volk;" der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker.

Dies ist im Kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Princip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwi-

schen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliter, der Diener Zedekia's und der Babylonier. Der erste repräsentirt das israelitische Volk im Allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Weissagung geängstigt, eben so fromm, wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht siegend und jubelnd der der Diener Zedekia's, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies Wenige genüge, vom Ganzen, seinen Theilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Komponisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandtheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italienische

Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verräth überall die guten Muster, die dem Komponisten geläufige Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Klavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Komponist auch als gewandter, geistreicher Instrumentator gezeigt.

In seinen einzelnen Theilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativischen Sätze verbunden sind, zusammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Christenthums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouvertüre fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jermias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt," dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekia's folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Kolorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermuthvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Eindruck: „wir zittern ob des Sehers Dräuen;" eine Arie der Hanna

spricht tröstend zu. Der folgende Chor: „Israel bleibt seinem Gotte angetraut," führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum ersten Mal Chamital ein, vom Komponisten mit besonderer Vorliebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Thränenquelle." Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Theil.

Die erste Nummer des zweiten Theiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Anrücken des Feindes. Chamital läßt sich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20) mit dem später dazutretendem Chore eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängniß, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im Einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35) mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will

sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es geht über Zion hin der Pflug," antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz," spricht Chamital, worauf Jeremias versetzt: „nun bin ich gar dahin." Schön ist der Chor: „O Gott der Langmuth," erinnert aber einigermaßen an einen im „Paulus" (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht in wildem Chor. Die Babylonier treten auf; der Komponist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas an den wüsten der Katholiken in den „Hugenotten". Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier: „Heh, wir haben sie vertilgt;" nur das unangenehme „Heh" wünschten wir in einen andern Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde;

„Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen
denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!"

doch hat sie der Komponist etwas zu leicht behandelt. Dagegen schließt ein Chor in würdiger Weise das Ganze ab.

Es wäre überflüssig, über dieses großartige Ton-

werk jetzt noch, da es in alle Welt gegangen, viele Worte zu machen. Das gebildete Publikum hat es überall mit dem ehrenvollsten Beifall aufgenommen, in Leipzig, Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Düsseldorf und Köln hat Hiller die Aufführung desselben selbst dirigirt, außerdem ist es von St. Petersburg bis New-York, von Hambnrg bis Wien gegeben worden.

Die nächste Gesangskomposition ist Op. 25, jene lebensvollen, naturfrischen sechs Lieder für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor, die zur Freude jedes Gesangsfreundes überall und immer wieder erklingen. Schade, daß ihnen nicht wenigstens noch ein Heft gefolgt ist. Dagegen erscheinen die sechs Gesänge Op. 26 matter und dürften wohl einer früheren Zeit angehören, als derjenigen, worauf die Opuszahl hinweist.

Eine höhere Stufe nehmen wieder die beiden Psalmen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ein, Op. 27, Nr. I. in E und Nr. II. in F (Bonn, bei Simrock). Es sind gewissermaßen Scenen aus einem biblischen Drama, voll Eigenthümlichkeit und ergreifender Wirkung.

Von den andern kleinen Gesangskompositionen sind Op. 31 „Sechs Gesänge" (bei Peters in Leipzig)

für Sopran und Tenor, und Op. 41 Vier Gesänge (bei Schuberth und Comp. in Hamburg) auszuzeichnen. Beide Hefte wiegen hunderte von den Produkten der Gegenwart auf.

Die drei humoristischen Gesänge für Baß und Bariton Op. 42. „Die drei Zigeuner" — „Das Wirthshaus am Rhein", „der Doktor von Berncastell" — (Köln, bei Schloß) sind mit Recht allbekannt und vielverbreitet.

Die Zigeunerin von Dammer, für Frau Viardot-Garcia komponirt, Op. 43 (bei Schuberth und Comp.) ist ein originelles Charakterstück, welches aber zum wirksamen Vortrag eine kräftige Sängerin erfordert.

Die allerliebste Küferhochzeit Op. 45 (bei Schuberth und Comp.) enthält in drei Liedern für zwei weibliche Stimmen eine sehr reizend aus Duft und Tönen gewebte Küferballade.

Um diese Uebersicht zu vervollständigen, führen wir noch folgende Gesänge an: Op. 28, Sechs Gesänge für Männerchor (bei André in Frankfurt) — Op. 34, Drei Gesänge für eine Singstimme (bei Bote und Bock in Berlin) — Op. 37, Sechs vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (bei Trautwein in Berlin) — Op. 39, Volksthümliche Lieder für zwei Singstimmen

(bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) — Op. 41, Vier Gesänge für eine Stimme (bei Schuberth in Hamburg.) Op. 46, Sechs Gesänge für eine Altstimme. — Op. 48, Die lustigen Musikanten für Männerchor (beide bei Schuberth) — und Op. 51, Waldmeisters Brautfahrt von Roquette, vierstimmige Männerlieder (Mainz, bei Schott's Söhnen).

Ohne Opuszahl sind noch einige Männerchöre vorhanden: der Schlachtgesang von Creiznach, A dur; der Fahnenschwur von Wolfg. Müller, C dur, und das Kriegslied von Em. Geibel, D dur (alle bei Simrock in Bonn), von denen das letzte das vorzüglichste sein dürfte. — Ferner die Kinderlieder im ABCbuch der Dresdener Künstler, drei englische Songs und einige französische Gesänge,

Von größeren Gesangstücken für Chor oder Solo und Chor sind im Druck erschienen: „Der Gesang der Geister über dem Wasser", für Chor und Orchester, Op. 36, und „O weint um sie", für Mezzosopransolo, Chor und Orchester, Op. 49. Beide Werke eignen sich vortrefflich zu Aufführungen in Konzerten und sind verdientermaßen bekannt und beliebt. Dem erstern liegt zu Grunde das berühmte und gedankenschwere Gedicht Göthe's: „Des Menschen Seele

gleicht dem Wasser", das schon viele Komponisten angezogen hat, denn es bietet zu einer Motette seinen ernsten philosophischen Stoff, seine scharf ausgeprägten Versrhythmen als dankbare Aufgabe dar. Auch Hiller hat es geistvoll in Tönen behandelt, die einzelnen, strophischen Gegensätze zu einer musikalischen Gliederung benutzt, die eben in den Gedanken ihren Grund findet, und doch zusammen ein lebendiges Tonstück abgiebt. Die Grundtonart (E dur) wird erst durch das Tremolo des A moll-Dreiklangs vorbereitet, erst mit den Singstimmen tritt E dur ein, sie führen die Textworte (in $^3/_4$-Takt) bis zu dem „ewig wechselnd." Hier treten sie in Ruh, um nun einem freien Tonspiele der Instrumente die Gelegenheit zur Malerei der wechselnden Schicksale und Gestaltungen des Elements zu geben. Der Gesang nimmt (mit A dur) die ferneren Worte: „Strömt von der hohen Felswand der reine Strahl" auf, stets von der melodischen Figurirung der Instrumente begleitet. Die „schäumenden Klippen" der Wirbel des Abgrunds werden mannigfach durch die Töne geschildert. Wir bedauern, nur den Klavierauszug zu kennen, der auf reiche Orchestrirung schließen läßt. — Nun tritt Ruhe ein. Der Spiegel des glatten Sees, das stille Rieseln der Gewässer durch das Wiesenthal zeigt sich uns in dem kurzen

C dur-Satze. An diesem werden wir in die Grundtonart zurückgeleitet. Der erste melodische Gedanke tritt bei dem „Wind ist der Welle lieblicher Buhle“ wieder ein, und schließt, wie es den didaktischen Worten, womit Göthe vortrefflich sein Gedicht schließt, angemessen ist, auf würdige Weise. —

Von den Opern Hiller's ist unseres Wissens nur eine „Der Müller und sein Kind“, unter dem Titel: „Ein Traum in der Christnacht“, Oper in drei Aufzügen, nach Raupach's Drama: der Müller und sein Kind, bearbeitet von Carl Gollmick, Musik von Ferdinand Hiller. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten“, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt erschienen.

So sehr auch die Wahl des Stoffes zu dieser Oper getadelt werden mag, so bietet doch die Behandlung dem Komponisten viel Günstiges dar. Die Momente für die Musik sind geschickt ausgewählt, lyrisch wirksam gestaltet und in glücklichen Wechsel gebracht. — Thut nun der Stoff der erfreulichen Wirkung auf der Bühne vielleicht Abbruch, so tritt dieses Uebel beim Genuß am Pianoforte in den Hintergrund. Die Leidensbilder, welche das Herz bei der sinnlichen Vorführung dort wahrscheinlich zu heftig quälen, bleiben hier zurück und nur die kräftigen lyrischen Ergüsse

dringen hervor. Auch wirken hier die heiteren Scenen reiner, weil die Schmerzensidee des Ganzen den Genießenden nicht wie auf dem Theater immer so gegenwärtig ist. —

Außer den angeführten gedruckten Werken hat Hiller in den letzten Jahren noch viele Arbeiten vollbracht, und unter diesen sehr umfangreiche und gehaltvolle. Für Gesang mit Orchester einen zweistimmigen Frauenchor mit Solo für eine Altstimme: „Todtengesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälard's," mit lateinischem und deutschem Text (Requiescat a labore doloroso et amore). Es ist ein Andante in A-moll, an den Styl der älteren Kirchenkomponisten erinnernd, mit Begleitung des Streichquartetts, und von zwei Flöten, zwei Klarinetten und vier Hörnern; mit dem Sologesang ist theils ein Violoncell-, theils ein Violinsolo auf reizende Weise verwebt. — Ferner der 125. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester, ein vortreffliches Werk. — Von früheren Werken ist die Oper: „Konradin von Hohenstaufen," in Dresden geschrieben und dort im Jahre 1847 dreimal aufgeführt, ebenfalls noch Manuskript.

Für das Pianoforte sind uns neuerdings mehrere kleinere Stücke bekannt geworden und von größeren: 1) Variationen für zwei Piano's über

Lützow's wilde Jagd von Weber — ein glänzendes Konzertstück. 2) Große Variationen über ein Originalthema, in strengem Styl, ohne allen anderen Flitter, vortrefflich gearbeitet. 3) Konzertstück für Piano mit Orchester, eine vorzüglich schöne und für die Ausführung nicht übertrieben schwere Komposition. 4) Ein großes Duo für Piano und Violine.

Am meisten ist der Druck der zwei großen Sinfonien, Nr. 1. „Es muß doch Frühling werden," und Nr. 2. „Im Freien" — zu wünschen. Sie sind in wiederholten Aufführungen zu Düsseldorf, Köln und Münster nicht nur von Kennern, sondern auch vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen worden. Es sind Werke, welche Hiller in die Reihen der besten neueren Komponisten für große Instrumentalmusik stellen; namentlich offenbart die zweite in der letzten Bearbeitung, die der Komponist ihr gewidmet hat, einen Reichthum an musikalischen Ideen und eine Kunst der Durchführung dieser Ideen, wie wir sie bei den Zeitgenossen nicht häufig finden. Besonders gereicht diesen Instrumentalkompositionen zum Vorzug, daß man ihnen durchaus nicht Armuth an Erfindung, an Melodie, vorwerfen kann; ihr Schöpfer hatte deshalb nicht nöthig, einen solchen Mangel durch gesuchte kontrapunktische Kombinationen kleiner Motive, oder

durch mächtige Klangeffekte, oder durch auffallende, dem Ohre oft geradezu wehthuende Harmonie zu verdecken; er konnte die Phantasie uneingeschränkt walten lassen, er fühlte sich stark genug, Musik zu denken und nichts als Musik, und hielt sich dadurch frei von der grübelnden Reflexion, die von der Sucht, um jeden Preis Neues und immer Neues zu bringen, gestachelt, oft alles Andere, aber nur keine Musik mehr zu Tage fördert.

In neuester Zeit hat Hiller wiederum ein Oratorium: „Die Weihe des Frühlings oder die Gründung Roms,“ komponirt und zum ersten Mal in Köln aufgeführt. Die bekannte Sage von dem Gelübde der Erstlinge, das die Albaner dem Mars für ihren Sieg geweiht, ist mit vielem Geschick von dem bekannten Musikkritiker, Prof. L. Bischoff in Bonn, als Text behandelt worden.

Die schwierige Aufgabe, ein dramatisch bewegtes Ganzes aus einer Reihe dem musikalischen Ausdruck Raum bietender lyrischer Einzelheiten zu formen, die Handlung in Stimmungen sich entwickeln zu lassen, ist auf sehr glückliche Weise gelöst. „Das Gelübde“ ist der Titel des ersten Theils. Der Verzweiflung des Volkes über des Feindes Obsiegen antwortet der Priester Ermuthigungsruf, die Aufforderung zum Ge-

lübde und der Schwur selbst, der von günstigen Augurien begleitet, das Volk zu neuer Kraft entflammt. Dem kriegerischen Marsch, der diese Scene schließt, folgt in trefflich ausgeführtem musikalischen Gegensatz das Nachtgebet der vestalischen Jungfrauen für des Landes Heil. Dem Tongemälde, das den Uebergang zum Morgen und dessen Anbruch schildert, giebt die Handlung einen entsprechend parallelen Ausdruck in dem aus der Ferne einhersprengenden, ankommenden den Sieg und der Etrusker gänzliche Niederlage verkündenden reisigen Boten. Dank- und Ruhmesgesänge, in denen Krieger, Jungfrauen und die Chöre des Volks in scharf charakterisirtem Tonausdruck wechseln, enden den ersten Theil. Der zweite, „das Opfer", wird eröffnet durch ein Solo des Priesters, das in düsterer Färbung die Unruhe ob der Zweifel ausspricht, welche die Auslegung des Gelübdes in ihm erweckt. In die Jubel- und Opferchöre der ahnenden Volksmasse mischt sich bald dies trübe Element zu wachsender Ahnung des Unheils, das des Priesters Spruch, der für den Altar des Mars das blutige Opfer auch aus der Jugendschaar heischt, ihnen enthüllt. Aus dem musikalisch eben so langsam als kräftig durchgeführten Ensemble, das des Volkes Verzweiflung, der Krieger Trotz, des Priesters Dräuen bildet, tritt in

entschiedener und klarer Wendung der Ruf des jungen Führers der Kriegerschaaren heraus, der sich selbst zum freiwilligen Opfer bietet, und unmittelbar folgend der Jungfrau Wort, die dem Geliebten in den Tod zu folgen begehrt. Die Priester bereiten das Opfer in feierlicher Melodie, welche die Trauerchöre des Volks und der freudig trostvolle Wechselgesang der Liebenden durchtönen; da, im letzten entscheidenden Moment, durchzuckt ein Wetterstrahl den Himmel und flammt zum Altare nieder, von des Volkes Chören enthusiastisch als Wunder begrüßt. Die Spannung löst sich in wohlthuendster Weise durch den in erhabendstem Styl gehaltenen Spruch des Priesters; da das Todesopfer umgewandelt, verkündet er die Botschaft der Verbannung, des Auszugs der ganzen Jugend des Landes aus der Heimath, um an der Tiber Strande auf den sieben Hügeln neue Tempel und den neuen weltbeherrschenden Staat zu gründen. Die Chöre des Dankes, des muthigen Entschlusses, des Abschieds klingen zum feierlichen Schluß zusammen.

Man wird aus der kurzen Skizze das reiche Material erkennen, welches eine geschickte, erfahrene Hand dem Komponisten bot, man wird daraus zu schließen vermögen, welch reiches Leben Hiller's schöpferisches Talent über die Dichtung ausgegossen hat.

Möge der reichbegabte Tondichter auf seiner ruhmvollen Bahn beharren. Er steht jetzt in der Blüthe der kräftigsten Mannesjahre, und nicht nur die wachsende, durch keine Koterie gemachte Anerkennung der maßgebenden musikalischen Kreise, sondern auch sein eigenes Bewußtsein muß ihm die Ueberzeugung geben, daß er noch immer in stetem Fortschreiten begriffen ist. Und so hoffen wir, daß er der Welt noch manche schöne Tondichtung schenken werde.

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.